



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es

TESIS DOCTORAL

Formas interpretativas: Vivencia y Representación. “El actor en la escena”

Autor:

Karen Elizabeth Matute Zablah

Director y Tutor:

Dr. Jorge Urrutia

,

Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura

Doctorado en Humanidades

Getafe, diciembre de 2015



TESIS DOCTORAL

Formas interpretativas: Vivencia y Representación. “El actor en la escena”

Autor:

Karen Elizabeth Matute Zablah

Director/es: Dr. Jorge Urrutia

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente

:

Vocal:

Secretario:

Calificación:

Leganés/Getafe, de de

AGRADECIMIENTOS

A mi director y amigo Jorge Urrutia Gómez, por hacer posible la realización de este trabajo.

A Antonia Hernández Cantabella y Alicia Almagro.

DEDICATORIA

A mi confesor en la más absoluta intimidad, aquel que nunca me aconseja y solamente escucha y hace que deposite toda la confianza de mis actos en él...

A los que me acompañan en el corazón: mi amado Padre y mis hermanos Ángel, Guillermo y Jorge Armando. A mi abuela Catalina, a mis queridas Virtudes y Aurelia.

A mi amada madre por ser la mujer más valiente y admirable en nuestras vidas.

Y en especial a mis amados hijos: Daniel, José y Tomás, por ser además mis amigos.

A mi amado compañero Vicente

A mis hermanos Allan, Leyla, Karlo y Karla.

A mis amados sobrinos.

INDICE

Resumen y palabras llave	1
Summary and keywords	2
Introducción.....	3
Hipótesis	7
Objetivos.....	10
Objetivo principal.....	10
Objetivos específicos	10
Metodología.....	11
Estructura.....	14
Estado de la cuestión	16
Definiciones de Actor.....	23
Capítulo I. Breve recorrido histórico.....	28
1. Elementos parateatrales.....	28
2. Los orígenes	30
3. Grecia	32
4. Roma	34
5. Edad Media	36
6. El Renacimiento	40

6.1. Italia	42
6.2. Teatro Isabelino	45
6.3. Siglo de Oro.....	48
6.4. Francia.....	54
7. El Barroco	55
CAPÍTULO II. ANTECEDENTES AL MODELO DE EDORIANO	58
2.1. El actuar en Grecia.....	60
2.1.1. Platón y la transmisión del sentimiento al espectador	61
2.1.2. El origen de la poesía	62
2.1.3. Aristóteles y la Poética.....	67
2.1.3.1. La acción en Aristóteles	70
2.2. El actuar en Roma	73
2.2.1. Plauto, Quintiliano y Cicerón, la intuición sobre los modelos.....	73
2.3. La Edad Media.....	76
2.4. El Renacimiento	79
2.4.1. Las sociedades monárquicas	79
2.4.2. Los actores Ingleses	83
2.4.3. España.....	85
2.4.4. Francia.....	95
Capítulo III. La Paradoja del comediante Los modelos.....	104

3.1. Modelos Diderotianos	105
CAPÍTULO IV. El arte de Vivir y Representar.....	116
4.1. Antecedentes al modelo Stanislavskiano	116
4.1.1 Émile Zola (1840-1902)	116
4.1.2 Mijail Schepkin(1805 – 1842)	119
4.1.3.Jorge II, Duque de Saxe - Meiningen (1826-1914)	121
4.1.4.André Antoine(1859-1943).....	124
4.1.5La transición.....	127
4.2. Introducción al modelo Stanislavskiano(Yo soy, vivo, siento y pienso)	129
4.3. Modelos interpretativos propuestos por Stanislavski	133
4.3.1 La Vivencia	133
4.3.2 La Representación.....	135
4.3.3. La técnica de la vivencia	138
4.3.3.1. La acción.	138
4.3.3.2Método de Las Acciones Físicas	143
4.3.3.3El sentido de la verdad	145
Capítulo V. Modelos interpretativos en el teatro de Bertolt Brecht.....	147
5.1. El personaje brechtiano	147
5.2. El actor Brechtiano.....	154
5.3. La Fábula en el teatro épico.....	158

5.4. El Teatro épico	161
5.5 La Interpretación del Verfremdung o Efecto –V.....	163
CAPÍTULO VI. EL CORPUS TEÓRICO PRÁCTICO	170
6.1 EN LA LÍNEA DEL SISTEMA STANISLAVKIANO (La vivencia)	171
6.1.1 Michael Chejov (1891-1955).....	171
6.1.2. Lee Strasberg (1901-1982).....	176
6.1.3. Stella Adler (1901-1992)	183
6.1.4. Uta Hagen (1919-2004)	191
6.1.5. William Layton (1914-1995)	193
6.1.6. Raúl Serrano (1934 - presente).....	195
6.2. VANGUARDIAS	198
6.2.1. Meyerhold (1874-1940).....	198
6.2.2.Vajtángov (1883-1922)	202
6.2.3 Jerzy Grotowski (1933-1999)	206
6.3.3. Eugenio Barba (1936 - presente).....	211
6.3.4. Antonin Artaud (1896-1966)	214
6.3.5 Jacques Copeau (1879-1949).....	218
6.3.6. Étienne Decroux (1898-1991).....	220
6.3.7. Jacques Lecoq (1921-1999)	222
6.3.8. Tadashi Suzuki (1939-presente)	225

CAPÍTULO VII. Conclusiones.....	228
Bibliografía.....	239

RESUMEN Y PALABRAS LLAVE

Los modelos interpretativos propuestos por primera vez por el enciclopedista francés Denis Diderot en la *Paradoja del Comediante*, se circunscriben a dos únicas posibilidades de interpretación del actor; el actor de la emoción opuesto al actor de la razón. A través de esta obra literaria plantea un argumento principal en el cual el problema del actor se restringe al control o no de la emoción. Posteriormente, el maestro ruso Konstantin Stanislavski, a partir de una investigación empírica, resolverá el problema expuesto por el enciclopedista francés y desarrollará un planteamiento en el que propondrá dos modelos interpretativos; el de la vivencia y el de la representación, que más tarde provocará en el camino de la interpretación dos tendencias aparentemente opuestas. En ellas se identificará por un lado a Stanislavski como su máximo representante, el cual se ajusta al modelo interpretativo de la vivencia, y por otro lado a los que convierten a Bertolt Brecht como su ícono de la contraposición al realismo psicológico del movimiento stanislavskiano, siguiendo el modelo interpretativo de la representación, a la cual el mismo Brecht denominó de la no identificación.

Mi investigación, se centrará en estudiar ambos modelos y comprobar si existen tantas diferencias entre ellos, estudiar las nuevas propuestas de los grandes directores y actores del teatro del siglo XX y principios del XXI y a partir de estas últimas, ver si estos modelos interpretativos se han modificado o continúan vigentes hoy día. Para ello me valdré de un estudio, extracción y análisis de las ideas y planteamientos principales que los autores más significativos del mundo de la interpretación han propuesto en sus métodos de trabajo para el actor, para luego obtener conclusiones en base a los argumentos presentados.

Palabras llave: Interpretación, vivencia, representación, organicidad, inspiración, estructura, fábula, acción, personaje, teatro, identificación, épico, naturalismo, realismo, vanguardias, distanciamiento, emoción, verdad.

SUMMARY AND KEYWORDS

The interpretation model exposed for the first time by the french literate Denis Diderot in the comedians' paradox reduces into two interpretation possibilities for the actor, the actor of the emotion opposed to the actor of the reason. Through this literary work, a major argument is contemplated in which the problem of the actor restricts to the control or not of the emotion. Subsequently the Russian master Konstantin Stanislavski, from an empiric investigation will solve this problem suggested by Denis Diderot and will develop an idea in which he proposes two interpretation models, the model of the experience and the model of the representation, which afterwards will cause in the evolutionary line of interpretation practices, a division in two separate tendencies apparently opposed. Stanislavsky will raise as the main figure that supports the interpretation model of the experience, and the other tendency, to those that stand to Bertolt Brecht as the icon of the antagonism of Stanislavsky's psychologic realism movement, following the interpretation model of representation, which Brecht named of the no identification.

My investigation will focus on the study of both models, and to prove if they really are divergent ideas. Study the new concepts developed by the most prominent directors and actors of theater in the XX and in early XXI century, to verify if these models have prevail or have been modified through time. For this my tool will be a study of extraction and analysis from the principal ideas that worlds top authors of interpretation have proposed in their work methods for the actors and lastly draw my conclusions based on these exposed arguments.

Keywords: Interpretation, Experience, representation, organicity, inspiration, structure, fable, action, character, theater, identification, epic, naturalism, realism, vanguard, distance, emotion, truth.

INTRODUCCIÓN

Los modelos interpretativos propuestos por Diderot y desarrollados por Stanislavski provocaron el surgimiento de dos tendencias representadas por dos grandes figuras; la del director ruso y la del director alemán Bertolt Brecht. Se trata de la escuela stanislavskiana o de la vivencia y de la escuela brechtiana o de la representación. Dos tendencias que no dejan de estar presentes en la actualidad y que incluso se han convertido en temas de discusión en el medio teatral ,colocando en general a la figura de Stanislavski en el lado más conservador y a la de Brecht en el más innovador. Todo ello produce la sensación de estar en medio de un debate político más que artístico.

A comienzos de la década de los 90, junto con los directores del Teatro La Candelaria de Colombia y del Teatro Experimental de Cali TEC¹, Santiago García y Enrique Buenaventura,² un grupo de actores tuvimos la oportunidad de trabajar en el Taller de investigación latinoamericano de la Corporación Colombiana de Teatro. En él investigábamos sobre las poéticas y las diferentes escuelas interpretativas y tuvimos la posibilidad de trabajar con el director Johan Ziller, vinculado al Berliner Ensemble con la obra *La excepción y la regla de Bertolt Brecht*. El director alemán pudo abrirnos los ojos en relación a cosas extremadamente específicas del teatro épico, pudiendo comprender más allá de lo que significaba una interpretación al estilo Brechtiano. Por primera vez, nos expusimos a lo que creíamos que constituía una verdad absoluta dentro de los modelos interpretativos y que fue rápidamente derrumbada por Ziller. Para aquel grupo, que nos proclamábamos actores brechtianos, supuso un balde de agua fría entender que todo lo que creíamos hacer no era ninguna propuesta brechtiana. Brecht nos decía que lo primero que creó en su literatura dramática fueron seres humanos que hablan, piensan y actúan sobre los acontecimientos, nos comentó

¹ La Candelaria y el TEC son dos míticas compañías teatrales latinoamericanas con más de cincuenta años de existencia, que surgen en la época de los 80, se habían convertido en la vanguardia del movimiento teatral colombiano y su reconocimiento llegó al resto del continente y del mundo.

²Santiago García y Enrique Buenaventura han sido dos de las más importantes figuras del movimiento de la creación colectiva del teatro latinoamericano. *Guadalupe años sin cuenta*, *El Buscón*, *El paso*, *A la diestra de Dios Padre* y *La Orgía* fueron algunas de las obras que produjeron el Teatro la Candelaria y el Teatro Experimental de Cali, como creaciones en las que participaron todos sus componentes.

Ziller. Con ello, obviamente se colocaba al lado contrario de nuestras puestas, que por lo general eran unas interpretaciones frías, “distanciadas” y altamente aburridas porque estaban cargadas de un intelectualismo insoportable. Con Johan Ziller, descubrimos la parte divertida, comprometida, sentida y representativa de Bertolt Brecht. Después de esta etapa, el Taller de investigación propuso un nuevo tema de trabajo; la técnica propuesta por Stanislavski. Para ello trabajamos con miembros del actor estudio, directores rusos y maestros que en América Latina solían presentarse como defensores del realismo psicológico.

Durante dos años de investigación pusimos a prueba el abordar toda la psicotécnica propuesta en su Sistema. Los resultados fueron sorprendentes para aquel grupo de personas que en principio nos habíamos declarado de la corriente brechtiana y que rechazábamos, con un radicalismo absurdo, el realismo psicológico de la escuela stanislavskiana. Empezamos a descubrir similitudes existentes entre algunas dinámicas de trabajo con el actor, que ambos directores aplicaban con sus propias compañías, lo que provocó que nuestra concepción al respecto fuera cambiando.

Hoy día hay muchos métodos y técnicas interpretativas, unas con más éxito que otras, escuelas que proliferan en todo el mundo que ofertan una formación para actores o bien dentro de los seguidores de la escuela de la vivencia o bien los que ofrecen la de la representación. Podríamos sumar una más a ellas, las de la formación gestual que ya constituye una especialidad dentro de las escuelas superiores de arte dramático de España. Técnicas como la del Método de Strasberg, la técnica Meisner, La técnica Chejov, La escuela Layton, Meyerhold, Grotowski, Decroux, Laban, Lecoq, Suzuki, etc. Pueden entrar en una clasificación sobre las diferentes tendencias y estudiar su origen. Por eso creemos que hacer una observación analítica de las maneras o modelos del actuar propuestos por Stanislavski nos ayudará a condensar y vincular los métodos y técnicas de trabajo que el actor aplica en la actualidad, observar si se remite a estos modelos para utilizarlos, contradecirlos, o transformarlos.

Creemos que resulta de interés el abordar este tema de investigación para poder analizar cuál es el comportamiento actual del actor ante los modelos

interpretativos de la Vivencia y de la Representación. Reflexionar sobre si desde una perspectiva contemporánea tiene el mismo interés o si se ha debilitado ante el surgimiento de nuevos modelos. ¿Hasta dónde llegan los modelos interpretativos en la práctica escénica del actor? ¿Son totalmente aplicables en todo el proceso creativo?

También no deja de ser una fuerte motivación para esta investigación, la necesidad de poder realizar un estudio de este tipo dada la falta de investigaciones y resultados didácticos que se ocupen de los modelos interpretativos existentes en un solo bloque. Por otro lado, generalmente, en la comunidad estudiantil de las enseñanzas superiores en arte dramático, así como actores que inician su carrera profesional, existe la tendencia de asumir los modelos interpretativos propuestos por Stanislavski como dos movimientos contrarios y absolutos que mantienen en la actualidad una lucha permanente entre ellas, alejando cualquier posibilidad de conexión³ entre ambas tendencias, como si cuando hablásemos del actor, nos refiriéramos a un instrumento que puede fragmentarse para su ejecución, algo absolutamente imposible. Cuando se toca el piano podemos producir armónicos y melódicos porque tiene clavijas, cuerdas, teclas, tambores, mariposas, pedales, caja de resonancia. Si faltara alguno de ellos, hasta el más diestro, sería incapaz de producir ninguna creación artística...Otra cosa será la afinación, que en el actor tendrá que ver con la técnica.

Cuando un actor se prepara, debe entrar en un proceso de entrenamiento psicofísico en el que potencie todas sus capacidades básicas para que pueda ponerlas al servicio de la creación artística, a saber: La concentración, la atención, la imaginación, la percepción, la acción y la reacción, la relajación, la potenciación de la voz, la respiración, el equilibrio de energías, los impulsos orgánicos, la flexibilidad corporal, etc. Es inimaginable, hoy por hoy, pensar que un actor no se prepare de forma completa, cuerpo y mente para la escena. El cuerpo es su instrumento y debe estar afinado desde la primera hasta la última nota. Este tipo de entrenamiento que

³THOMAS, Richard, *Trabajar Con Grotowski Sobre Las Acciones Físicas* (Barcelona: Alba Editorial, 2005), p. 20.

constituirán la técnica del actor le posibilitará, sin duda alguna, a desarrollar su propia sensibilidad, necesaria para la creación, le proporcionará un terreno firme el en cual se apoye sin temor a que en el momento de mostrar su arte, la inspiración pueda acudir técnica o naturalmente a él y que le haga vivir y/o representar el personaje.

HIPÓTESIS

Durante los últimos años, el primer día de clases se realiza la típica pregunta a los nuevos alumnos de interpretación: ¿qué significa para ti ser actor? Sus respuestas coinciden la mayoría de veces: un actor es un imitador, un actor cuenta historias, un actor es el que hace personajes, un actor es el que se desdobla, un actor es un gracioso, un actor es el que sabe sufrir y reír, un actor es un artista, etc. Muchas respuestas y algunas de ellas coinciden con el concepto que tienen del actor muchos teóricos y directores del teatro. Son respuestas cercanas a nuestro concepto de actor: “un actor es un especialista en hacer comportamientos humanos”.

Cuando emprendemos la tarea de búsqueda de ese comportamiento podemos optar por diferentes caminos, emplear diferentes metodologías de trabajo, hacer uso de todos los recursos técnicos que poseamos, dejar libertad a la inspiración para modelar lo que Stanislavski llamó el “alma del personaje”.

Realmente, el planteamiento de este trabajo de investigación surge a partir de mis muchos años de búsqueda directa llevada a cabo durante las últimas dos décadas junto al actor en las aulas de formación, concretamente en la especialidad de interpretación. Creemos que a menudo, el joven actor, suele confundir la terminología que se emplea en nuestro oficio, con expresiones como sentido de la verdad, acción, percepción, impulsos y organicidad dentro de los estilos de interpretación en la práctica actoral, atribuyéndola solamente al realismo psicológico.

Los modelos interpretativos han permitido que vayamos construyendo a lo largo de la historia un camino de búsquedas, de encuentros y desencuentros, que han posibilitado que el desarrollo del actor no solamente se limite a seguir pautas determinadas, sino también a que haya un verdadero flujo de culturas, de ideologías y de ciencia. Hoy por hoy podemos encontrarnos con trabajos de actores que se enmarcan dentro de corrientes realistas que se derivan de las corrientes realistas de principios del siglo XX, pero también con tendencias más claramente fundamentadas

en el trabajo del movimiento, la imagen, el cuerpo y la voz del actor que pertenecen a más en las artes representativas.

El pedagogo teatral argentino Raúl Serrano señala que “hace falta documentación bibliográfica que aborde la pedagogía teatral en la que se escriba sobre las aportaciones de los distintos maestros en el campo de la interpretación, bibliografía que vincule y diferencie las técnicas y métodos, que ayude a la sistematización y comprensión del origen”⁴. Y no deja de tener razón, ya que difícilmente podemos encontrar bibliografía que aporte un recorrido histórico sobre la historia del actor y que nos ayude a entender sus distintos comportamientos, así como encontrar reflexiones comparativas y expositivas sobre los modelos interpretativos y técnicas del actor en su conjunto.

Como el objeto de investigación parte de una propuesta muy concreta sobre los modelos interpretativos, que ya en 1773 hiciera Denis Diderot en su *Paradoja del comediante*, y los que posteriormente hiciera Konstantin Stanislavski en 1930, intentamos ofrecer un modesto estudio que analice e integre diferentes cuestiones que afectan al trabajo del actor en su producción artística.

Una de las hipótesis plateadas es que los modelos interpretativos propuestos por primera vez en la *Paradoja del comediante* y desarrollados por Konstantin Stanislavski, no son modelos absolutos en la práctica escénica del actor. Para su demostración nos valdremos de los diferentes métodos y técnicas que aplican directores y actores de la práctica escénica a partir de principios del siglo XX. Por lo que será necesario adentrarnos en alguna terminología técnica de la práctica escénica del actor y así poder comprender cuáles serán aquellos elementos que acogerán o rechazarán los actores y directores en su quehacer escénico. De esta manera nos acercaremos a lo que se conoce como el actor de la vivencia o el actor de la representación para ver su comportamiento en el momento de la propuesta desarrollada por Stanislavski y su comparativa con los métodos y técnicas de hoy día.

⁴SERRANO, Raúl. *Tesis Sobre Stanislavski*. México: Escenología A.C., 1996, p. 19.

Como segunda hipótesis nos planteamos la dificultad que un actor tiene de ausentarse totalmente de la escena. No podemos obviar que desde la escena hay un proceso de comunicación en la que se establece un ir y venir de información, en el que el actor deberá de estar atento a la comprobación del canal y, por lo tanto, difícilmente podrá ausentarse de su yo-actor para convertirse absolutamente en personaje.

Como tercera hipótesis, trataremos de la doble funcionalidad del ser humano consistente en que “se es y se siente”. No podemos olvidar que el actor es instrumentista de su propio cuerpo, pero juega un doble papel en la escena, como actor ejecutante y como personaje que desarrolla acciones dentro de un mundo ficcional. Por lo tanto, difícilmente “deja de ser uno” para “convertirse en otro”.

OBJETIVOS

Objetivo principal

Como objetivo principal, este trabajo de investigación tratará de aportar un material comparativo entre los modelos o estilos que utiliza el actor en sus procesos de creación, a través de un estudio de las propuestas de los grandes teóricos y directores de las poéticas interpretativas, a fin de profundizar en ellas y encontrar entre unas y otras, semejanzas o diferencias, imitaciones e innovaciones. Por ello, para esta investigación es primordial situar la obra de Diderot y sus modelos interpretativos dentro de un contexto histórico, tratando de situar a los autores y a las obras que planteaban el problema de los modelos y que pudieron influir en el autor francés.

Objetivos específicos

a) Examinar los antecedentes al modelo diderotiano para delimitar su origen, de tal forma que podamos identificar algún tipo de vínculo entre las aportaciones de los antepasados, en cuanto a los modelos interpretativos que describen, las propuestas incluidas en *La Paradoja del comediante* y las propuestas a partir del siglo XX.

b) Extraer las propuestas de las dos escuelas más significativas, la de la vivencia y la de la representación y presentar las teorías hechas por sus exponentes para descubrir sus similitudes y diferencias.

c) Reflexionar sobre la capacidad que tiene el actor al utilizar todos los recursos planteados a través de las técnicas propuestas por ambos modelos.

d) Comprender la especificidad del teatro contemporáneo a través de los modelos expuestos para analizar su progresiva evolución hacia la *performatividad* y el proceso de hibridación con el resto de disciplinas artísticas.

e) Conocer y reconocer la evolución de los diferentes lenguajes expresivos del actor a través de los modelos, así como las razones históricas de su origen.

f) Descubrir los vínculos de unión entre los modelos interpretativos a través del Método de las acciones físicas.

METODOLOGÍA

Varios objetos de estudio se plantean en esta investigación para comprender el origen de las principales tendencias que influyen y han influido en el hecho interpretativo. No obstante, uno de los primeros, es situar dentro de un contexto artístico e histórico-social todas las aportaciones vertidas por grandes personalidades del mundo del arte y la cultura a lo largo de la historia. Aportaciones que nos remitan a las formas de interpretación del actor, antes de que Diderot propusiera sus dos modelos interpretativos. Por lo tanto, precisamos realizar una selección de material bibliográfico que aportara recursos de análisis documental sobre el tema que nos ocupa.

Con el propósito de contestar a las preguntas que puedan conducirnos a la comprobación de nuestras hipótesis, se hace necesario exponer aquí la *Paradoja del Comediante* de Denis Diderot, como punto de salida por la formulación que del actor hace el filósofo francés, en la cual argumenta que un actor sensible no puede controlar sus emociones, por lo que difícilmente podrá cumplir con las exigencias que la escena requiere después de la primera función. Por el contrario, coloca al actor racional que es capaz de imitar la expresión externa de los sentimientos del modelo, para reproducirlos en la escena.

Con Stanislavski encontraremos suficiente información sobre las dos formas interpretativas que él llamará “de la vivencia” y “de la representación”. Tomando como punto de partida *El trabajo del actor sobre sí mismo*, desde el proceso creador de las vivencias y *El trabajo del actor sobre sí mismo*, desde el proceso creador de la encarnación. A través de ellos nos adentraremos en los aspectos de su psicotécnica, extrayendo algunos elementos que nos sirven de apoyo para la vinculación con las tendencias interpretativas posteriores al maestro ruso (ya que esta investigación no trata sobre la aplicación técnica de los modelos), como por ejemplo, *El Método de las acciones físicas*.

Este nuevo y último descubrimiento del maestro ruso es lo que va a rescatar Bertolt Brecht y lo llevará más allá; hará una comparación y planteará un reconocimiento del *método de las acciones físicas* como mecanismo externo al actor, para la búsqueda de los estados anímicos del mismo de forma verdaderamente efectiva y conveniente como parte del entrenamiento.

Por otro lado, el director Alemán va a retomar la fábula aristotélica para centrarla como el alma del drama, pero con una particular visión épica. Esta nueva forma de fabulación de Brecht iniciará una aparente distancia entre las propuestas de Stanislavski y las suyas. Necesitará la conciencia no sólo personal del actor sino también su conciencia social. Por lo tanto, utilizará su dramaturgia para plantear problemas categóricamente sociales que requerirán de un nuevo planteamiento de personajes, muy similar al planteamiento de Diderot de no poner caracteres en la escena sino estados.

Buscaremos los antecedentes de los modelos diderotianos desde la Grecia antigua y analizaremos la presencia del actor en cada una de las etapas históricas. Extraeremos del Sistema las características más importantes que dan válido argumento a la propuesta de Stanislavski y del actor que vive. Y las de Brecht en el que encontraremos nuevos elementos propuestos para una poética totalmente diferente, en la que el actor debe exponerse y tomar compromisos como actor hacia su personaje.

La búsqueda del material bibliográfico nos ha llevado a constatar la falta de libros que aborden el análisis de las dos formas interpretativas propuestas por Diderot y Stanislavski. Por el contrario sí encontramos literatura de nuevos métodos; unos que parten de la vivencia y otros de la representación.

Hemos seleccionado un Corpus de las poéticas del siglo XX para poder analizar las características particulares de cada una y, a partir de ésta, hacer un análisis que nos permita comparar las similitudes o diferencias entre lo que ellos proponen y los modelos interpretativos de la vivencia y la representación.

También hemos buscado los antecedentes para poder comprender y analizar el origen del problema que ha enfrentado el actor desde sus inicios; la expresión sentida o la expresión fingida. El hecho de que en la antigüedad se relacionara al rapsoda y al actor hace que dispongamos de algunas ideas de las que podamos deducir cómo era el modelo interpretativo que cumplía con las necesidades de aquellas sociedades. En relación a los antecedentes este trabajo adquiere gran importancia para poder comprender los contextos artísticos, históricos y sociales anteriores a Diderot y a los que después continuaron a partir de la propuesta de los modelos del autor francés, como son Stanislavski y Brecht.

Esta búsqueda y acción sobre la documentación de los antecedente hizo que se descubriera un panorama entorno a la historia del actor, comprender el recorrido que ha tenido esta figura que centra nuestra investigación hasta nuestros días, cómo ha influenciado a su entorno y de forma paralela cómo se ha dejado modular por la sociedad en sus formas expresivas.

Finalmente hemos decidido tratar de trabajar con la bibliografía más directa de los autores que abordamos, ya que consideramos que la información sería mucho más transparente para poder extraer sus ideas y hacer un estudio comparativo que nos llevaría a los resultados obtenidos en esta investigación. No obstante, acompañan la misma, un compendio de obras que utilizo como marcos referenciales a lo expuesto por las figuras seleccionadas para mi trabajo.

ESTRUCTURA

Este trabajo de investigación está estructurado de la siguiente forma:

Un primer capítulo que consideramos necesario dedicar al marco histórico haciendo un breve recorrido de la representación escénica para poder contextualizar los posteriores escritos y personalidades que a lo largo de la historia se han generado en torno a la interpretación, antes que Denis Diderot escribiera la *Paradoja del Comediante* y lanzara al mundo su controversial propuesta de los modelos interpretativos. Ubicamos en este capítulo los subapartados que abarcan desde el origen y los elementos parateatrales, pasando por las diferentes culturas y épocas hasta la llegada al Barroco francés.

En el segundo Capítulo hemos querido concentrar una selección de los escritos y propuestas que se relacionan con el trabajo del actor en la escena y los modelos interpretativos, para poder observar el origen real de los modelos diderotianos, la evolución de las exigidas al actor en torno a la verdad, a la inspiración y a la imitación. Este capítulo, se va introduciendo dentro del primero como marco referencial y contextual de los escritores, filósofos, poetas, escritores y actores que han aportado su sus escritos, críticas y tratados al arte del actor. Y servirá de análisis a las conclusiones de la investigación.

Nuestro capítulo tercero plantea los modelos que el enciclopedista francés, y con una estructura dialogada, propone en la *Paradoja del Comediante*. Realizamos un extracto directo de la propuesta para que nos sirva de base para el estudio de los modelos interpretativos que desarrollará Stanislavski, y posteriormente Brecht a su propuesta épica del teatro.

En el cuarto Capítulo, está titulado como una síntesis de la investigación y que tiene que ver directamente con el *Arte de vivir y el Arte de Representar*. A su vez, está dividido en dos apartados, uno dedicado a los antecedentes al nuevo modelo propuesto por Stanislavski y que consideramos que nutrieron toda la propuesta e investigación del maestro ruso. Y otro apartado en el que se exponen los modelos stanilavskianos.

El quinto capítulo abordamos la propuesta épica que del teatro hace Brecht abordando elementos específicos para entender su poética como: la fábula, el efecto de distanciamiento, el personaje brechtiano, etc.

En el sexto capítulo hemos realizado un Corpus con actores, directores y pedagogos cuyos trabajos e investigaciones parten del *Sistema* propuesto por Stanislavski y otro grupo que están dentro de lo que conocemos como *Las Vanguardias*. Este apartado nos facilitará el análisis de los modelos en la actualidad. Para finalmente llegar al apartado de conclusiones en los que exponemos los resultados de nuestra investigación.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Cuando iniciamos esta investigación, observamos que en el panorama teatral aún permanece la discusión sobre los modelos interpretativos. Las nuevas propuestas para abordar los trabajos desde la escena son en principio resultados escénicos diferentes, innovadores, altamente creativos, muy actuales y que sin duda, al parecer, pretenden acabar con los modelos interpretativos que propusieran Diderot, Stanislavski y Brecht. Es como si dichos autores pertenecieran al pasado y que ya por esta razón hubiera que sepultarles no aceptando el inmenso valor aportado con sus propuestas y que han marcado las tendencias e influencias en el teatro actual.

La originalidad de los trabajos artísticos, al menos en la escena, es escasa. Posiblemente los recursos tecnológicos están abriendo más caminos en el campo de la puesta en escena, pero difícilmente en el campo de la interpretación. No es raro ya ver sobre los escenarios pantallas de proyección en las que aparece el actor que interactúa con el espectador sin la necesidad de estar presente de forma carnal, o *performace* en la que absolutamente desaparece el actor. Cosas que creemos nuevas, ya nuestros antecesores las hacían, no es la primera vez que existe la atracción por incorporar a la escena avances tecnológicos a la escena; Brecht incluyó en sus puestas en escena pantallas de proyección y Richard Wagner, con su arte total, logró unir la música, el teatro y las artes visuales, como también lo hiciera el Living Theatre y Meyerhold cambió la visión total de la escena.

Sin embargo, habrá que reconocer que nos encontramos en una época en la cual el cambio de la mecánica a la electrónica digital está provocando un cambio en nuestras vidas en la que se diseñan nuevas formas de ver y entender el mundo. Por lo tanto, también se diseñan nuevas formas de comunicación. “Nuestro estilo de vida actual dominado por la tecnología requiere de una experiencia teatral que no se puede satisfacer con el vídeo y las pantallas de cine”⁵.

⁵ BOGART, Anne. *La preparación del director*. Barcelona: Alba, 2008, p. 51.

Pero si revisamos la historia, estos cambios tan innovadores que transforman los modelos comportamentales de las sociedades, han llegado al teatro y como veremos, siempre éste, ha estado sujeto a esas transformaciones. La luz de gas y, posteriormente, la luz eléctrica renovaron la escena creando una dramaturgia espacial y diferente. Son cambios que incidirán de una u otra forma en el trabajo del actor, pero no que transformará notoriamente su interpretación. Mientras más visual se hace el espacio de la representación, más se reclama la acción del actor.

Solamente nos basta comprobar esto con espectáculos como los del director canadiense Robert Lepage⁶, en los cuales transita de una escenografía bidimensional al uso del recurso de 3D. Su escena está invadida por elementos virtuales que se entremezclan con los cuerpos y voces de los actores, tratando de crear espacios y realidades que conmocionen al espectador, pero es indudable que lo que mantiene vivos sus espectáculos son las relaciones y acciones que realizan los actores durante la representación. Por lo tanto, puede haber mucha innovación tecnológica que condicione la creación a todos los niveles, pero habrá que recordar que en el centro del acontecimiento teatral siempre estará la figura humana.

Nos gustaría destacar que, generalmente, los espectáculos que entremezclan luz, trabajo corporal y vocal del actor, artificio escenográfico e interpretaciones “distanciadas” siempre se identifican con la corriente Brechtiana, no obstante sería bueno reflexionar si realmente de lo que se trata es de otro modelo, uno nuevo, que ya reclama su jerarquización.

Por otro lado, si apreciamos una puesta en escena actual, por ejemplo del director Irlandés Declan Donnellan, *Medida por medida* de William Shakespeare, podremos encontrarnos con comentarios entre pasillos del hall de la formidable

⁶ Robert Lepage, nacido en Quebec, Canadá, actor, escenógrafo, cineasta y director de cine y teatro, está considerado uno de los directores más importantes de la vanguardia canadiense.

puesta brechtiana que ha realizado el director con los actores rusos de la compañía teatral Pushkin. Sin embargo, Donnellan casi rescata los mecanismos técnicos para lograr que el actor esté presente en la escena, viviendo un aquí y ahora, como veremos también en la propuesta de Raúl Serrano. Todo es contemplado a través de una diana, que concentra al actor y lo estimula a la acción en la búsqueda de la verdad en la escena, provocando reacciones a algo.

*Todo lo que puede interpretar el actor son verbos, pero, y esto es aún más significativo, cada uno de estos verbos debe tener una diana detrás. Esta diana es un tipo de objeto, bien directo o indirecto, una cosa específica vista o sentida y hasta cierto punto necesitada...la diana es la fuente de toda la vida del actor.*⁷

Dentro de la psicotécnica propuesta por Stanislavski, encontramos los elementos para poder desarrollar las necesidades del actor en la escena. *La diana de Donnellan* podría ser el objetivo, o el objeto de atención para Stanislavski, concretando la fuerza de las acciones físicas para provocar la emoción. En realidad, se trata de escudriñar cuándo un actor es consciente de sí mismo y de que pueda tomar distancia de él, colocando al actor como un testigo de lo que ocurre en la escena, pero a su personaje como ejecutante de la acción. Si lo vemos en otro sentido, podríamos compararlo a su vez, al testigo del accidente de la escena callejera brechtiana.

Por otro lado citaremos otro ejemplo con el también famoso director de *Timbre 4 de Argentina*, Claudio Tolcachir, una compañía teatral que ha desarrollado sus trabajos buscando el auténtico comportamiento del personaje desde una entrega casi absoluta del actor. En ningún momento los actores logran mostrar una dicotomía escénica, sino que se convierten fielmente en sus personajes. No obstante, Tolcachir puede jugar con una puesta en escena en la que utilice efectos de distanciamiento como los apartes, monólogos y canciones, usadas muy a menudo en el teatro brechtiano. Al respecto de una de sus obras, *El tercer cuerpo*, presentado en el marco

⁷DONNELLAN, Declan. *El Actor y la diana*. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Arte, 2004, p. 27.

del festival Iberoamericano de Cádiz y posterior gira por España, la crítica Clara Krimer comenta:

El comienzo del Tercer cuerpo, la música sonando en una radio que no vemos, los fragmentos superpuestos, dan como resultado este efecto de extrañamiento. Sin embargo, la propuesta de Tolcachir hace oídos sordos al rechazo que Brecht profesa de la identificación, culpada de favorecer al ensimismamiento y la alienación. En cambio, se vale de la identificación con personajes reconocibles de la vida cotidiana (o no tanto) y consigue despertar al espectador más dormido.⁸

Ya lo justificaba el director argentino en su obra *La omisión de la familia Coleman*, indicando que él buscaba ante todo transmitir verdad en esos personajes. Acaso, una verdad unida al realismo psicológico de Stanislavski, o a una verdad que hiciera reaccionar al espectador para provocar juicios sobre lo ocurrido. Veremos cómo este término y concepto de la verdad va a dar giros alrededor de la historia del actor y no desaparecerá nunca, al menos hasta hoy día, porque probablemente es lo que lo haya mantenido durante tantos siglos al actor encima del escenario.

El teatro ausente del director argentino radicado en Ecuador, Arístides Vargas, recuerda a través de su dramaturgia, sus puestas en escena y sus propias interpretaciones a un tipo de teatro no argumental, sino temático, en el que la existencia de los personajes no es obligada para lograr contar el relato. Por esta razón utiliza dos planos; uno de la realidad histórica objetiva de los personajes y otro el que rompe con la coherencia ficticia de esa historia.

Esta ruptura es ruptura de la realidad “objetiva”-cotidiana, en que discurre la acción de los personajes a través de los ejes espacio-temporales, lo que es lo mismo que decir ruptura de las reglas de la “racionalidad” o coherencia

⁸KREIMER, Clara. ‘De Brecht a Tolcachir: La Oficina épica’, *Arte Crítica*, diciembre 2015.

*imaginarias, ruptura del discurso. La irrupción cíclica del juego inocente, juego del lenguaje, juego físico en las acciones, la irrupción del sueño y del olvido, del diálogo sordo –olvido del otro– imponen un subcódigo de la incoherencia, que es negación de la lógica discursiva y pone en crisis la existencia de una situación ficticia/verosímil, negándola y originando la alternancia de dos planos en el discurso poético.*⁹

Esta forma de presentar el personaje hace que el actor no pueda en ningún momento identificarse con el papel de una forma tradicional, no obstante, no lo aleja del sentido de la verdad que se requiere para la expresión del actor. Aquí el actor maneja más la distancia que la identificación actor-personaje, pero su presencia no puede estar frenada en la escena para sólo mostrar una máscara, sino para expresar una conducta humana que reacciona y acciona ante los acontecimientos que independientemente del estilo, presenta toda obra de teatro. Resulta imposible dejar al lado los elementos técnicos sistematizados por Stanislavski, que constituyen un aporte valioso para cualquier tipo de manifestación en la escena.

Todo ello nos recuerda también a la dramaturgia de Heiner Müller, en la cual se va despojando al ser para dejar, metafóricamente hablando, el esqueleto. Reduce todo al tema evitando el argumento, por lo que los personajes no tienen esa línea argumental que la escena va a nutrir con la acción verbal. Por el contrario, la condensación es necesaria para Müller porque necesita hablarnos del momento alejándose de la actualidad. Se trata de la misma historización que proponía Brecht en sus escritos sobre teatro.

El teatro quizá sea el arte más antiguo y, sin dudas, el que más capacidad de futuro posee. Y mientras menos “teatro” sea, mejor. Eso es lo que se aprende viendo a Artaud, Samuel Beckett, Brecht... El teatro no tiene que ser narrativo ni visual. Tampoco una mezcla de los dos conceptos. El teatro tiene que

⁹ VARGAS, Arístides. *Teatro Ausente*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2006, p. 3.

*concentrarse en su propio delirio, su diferencia. Y mientras más diferente y neurótico sea, mejor. La única manera de hablarle al presente es desde la obsesión y la inactualidad. Cualquier obra que se respete tiene que ser profundamente in-actual.*¹⁰

Como podemos observar, independientemente del estilo, de la dramaturgia, de la dirección y de la época, el actor deberá asumir un camino para llegar a la construcción de su personaje y optar por un modelo interpretativo.

*En una gran diversidad de formas estéticas, desde las formas más naturalistas a otras no naturalistas, la sombra de Stanislavski trasluce en las diferentes técnicas del actor del sigloXX[...] [...] Meyerhold, Michael Chejov, Copeau, Grotowski, Barba... Todos ellos mencionan en algún momento al maestro ruso para situar y orientar sus propias investigaciones.*¹¹

Posiblemente, al contar con bibliografía aclaratoria sobre los modelos, sería más fácil distinguir los diferentes procesos creativos y entender las nuevas propuestas no como una innovación absoluta y única, sino más bien como lo que son; innovaciones de propuestas que ya se han formulado en el pasado, que utilizamos como recurso y que pueden generar mayor entendimiento y comprensión de la profesión.

Existen entrenadores y preparadores de actores, que parten de lo ya conocido; el trabajo de la acción para buscar resultados. Posiblemente y desde Aristóteles, nos encontremos con el punto de unión existente entre los actores que han existido en las distintas sociedades a lo largo de la historia, lo cual nos obligue a bajar un poco la

¹⁰ AGUILERA, Carlos. 'Conversación con Heiner Müller', *Penúltimos Días*, 2009. Disponible en : <<http://www.penultimosdias.com/2009/05/28/conversacion-con-heiner-muller/>>.

¹¹ RUIZ, Borja. *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las Vanguardias*. Bilbao: Artez Blai, 2008, p. 104.

cabeza para reconocer que lo dicho, no por haberse dicho hace años sino por su propia naturaleza, no pertenece a lo caduco e innecesario.

DEFINICIONES DE ACTOR

No fue sino hasta principios del siglo XVII cuando el término actor cambió de ser el personaje de la obra al que interpretaba un papel, al que Patrice Pavis llama *artesano del escenario*¹². El actor es el llamado a estructurar una presencia palpable de un personaje en el escenario y que mantiene una relación directa con el espectador. Sin duda, el actor es un mediador entre la obra y el público, siendo la obra como aquello que se quiere contar, decir o exponer dentro de un lenguaje verbal o no. Como elemento mediador no puede abstraerse de su función porque, dicho llanamente, dejaría de existir. Cuando un autor escribe un texto siempre lo hace pensando en que los personajes, que son producto de su invención, cobrarán vida cuando un actor haga suyas sus palabras, al mismo tiempo que un director teatral necesita del actor como elemento central que le sirva para amalgamar sus ideas. Es decir, el actor es el receptor inmediato del texto o de la idea a representar.

Jean Duvignaud nos adentra en una concepción interesante acerca de la noción del actor como ejecutante de acciones. Para él, ser actor es tener la capacidad de habitar un ser que no se es y, sobre todo, por ese medio, obtener la adhesión de los demás hombres. La proposición de Duvignaud parte de una relación actor-sociedad en la que sostiene que incluso se podría afirmar que el concepto de actor es inseparable del papel social y del ejercicio de las conductas que implica ese papel en el contexto de una experiencia colectiva.

Duvignaud sugiere que se debe utilizar el término de actor para designar más bien «*al estatuto que reconoce una sociedad al hombre capaz de encarnar a personajes imaginarios y con la tarea que lo debe realizar para un público*».¹³ Es decir, el público es el que da esa justa categoría, es el mismo público y más que él, es la sociedad la que justifica su existencia y cumplimenta su función. En este sentido, para

¹²PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética semiología*. Octava Edición. Barcelona: Ediciones Paidós, 2014, p. 33.

¹³DUVIGNAUD, Jean. *El actor*. Madrid: Taurus Ediciones, 1966, p. 11.

el sociólogo teatral francés, el concepto de actor cobrará una relación indisoluble entre el papel social o la sociedad misma y el ejercicio de las conductas que implican ese papel en el contexto de una experiencia colectiva, de tal manera que el término actor afecta a toda la vida social.

Cuando el actor representa un papel se produce la espera activa de un público que llegará a una integración y experiencia colectiva, un *-cónclave mágico-*¹⁴, porque en definitiva el público se sentirá conmovido o llegará a la euforia dado que el actor transmite signos que pertenecen a la vida cotidiana de la sociedad misma, como el poder, la religión, la fuerza y la magia, que son inseparables de los tramas acometidos por el actor. Este hecho de reconocimiento o de identificación de dichos signos emitidos por el actor, que le provocan emociones y reflexiones, hace que en ese momento haya una integración de la vida social.

El investigador teatral Patrice Pavis también relaciona al actor con la sociedad para cierto tipo de reconocimiento. No obstante, si bien el actor es un cuerpo conductor que encarna personajes situándose en el centro mismo del acontecimiento teatral, lo define como un vínculo que permanece vivo entre el texto de un autor, las orientaciones interpretativas de un director y la mirada y oído del público, colocando al actor en una especie de lenguaje social que une al resto de los elementos, a saber, el texto del autor, el director y el actor. Es decir, el actor se convierte en el mediador que en primera instancia es receptor inmediato de los personajes y las situaciones construidas por el autor y por las ideas del director, luego el actor al codificarlo en su propio lenguaje se convierte en el emisor del mensaje hacia la recepción. Es como el imán de la piedra de Heráclea que sugería Platón y que veremos más adelante.

...El actor es ante todo una presencia física en el escenario, que mantiene verdaderas relaciones "cuerpo a cuerpo" con el público que es invitado a captar la dimensión inmediatamente palpable y carnal, Pero también efímera e inaprensible, de su aparición... El actor está "habitado" Y metamorfoseado por

¹⁴MAUSS, Marcell. *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos, 1979, p. 198.

*otra persona; ya no es él mismo, sino una fuerza que lo impulsa a actuar con las características de otro: he aquí el mito romántico del actor de derecho divino. Para quien no existen fronteras entre el escenario y la vida.*¹⁵

Esta idea de la presencia física en el escenario está más relacionada con los modelos interpretativos de hoy día, en los que la producción creativa del actor está basada en el trabajo de circunstancias imaginarias que le hagan vivir una experiencia inmediata en la escena y le lleven a la transformación de la que nos habla Pavis; el otro, que es el personaje en sí. El aquí y el ahora de la escena de ese mundo de ficción, todo lo que acontece en el escenario, unido al espacio y tiempo propios de la representación dramática, se desarrolla para el actor en un aquí y ahora de la escena. Esto proporciona a ese “actor habitado” libertad para enfrentarse “cuerpo a cuerpo”, como si de un ring de lucha se tratara, a los elementos constitutivos de la escena, viviendo la experiencia en directo y entablando la comunión con el público asistente.

Cuando nos referimos a vivir la experiencia, no es exclusivamente a los estados emocionales que pueda trabajar el actor desde su vivencia personal y profunda, sino a la consciencia del actor de ser capaz de observar todo lo que la escena le ofrece, para que a través de su propio yo, sepa gestionar de la mejor manera ese mundo de ficción. Un mundo de ficción que se relaciona con la capacidad que el actor tiene de manejar símbolos en la representación de su papel, que sean reconocibles por el conjunto de la sociedad. Actor y sociedad van íntimamente ligados.

“Si la tarea del actor en general, consiste en representar un papel-social, mítico, imaginario-, el oficio del comediante en el momento en que el hombre se especializa para restituir de una manera existencial, para encarnar carnalmente, a personajes imaginarios que representan tanto un alejamiento fundamental con respecto a los mitos antiguos (teatro griego, no japonés), como nuevas conductas efectivas que resultan de la ampliación del poder colectivo del

¹⁵PAVIS,, *op.cit.* p. 33.

*hombre y su mejor capacidad de plenitud. Y en este caso el obstáculo que hay que superar es el que refiriéndose a los determinismos propios de las estructuras sociales que se suceden desde ahora, trata de realizar una fusión de conciencias, una participación activa viva de todos los grupos y de todos los individuos en las conductas imaginarias”.*¹⁶

En este sentido, para Duvignaud, esta relación existente entre el actor y la sociedad marcará un necesario compromiso, digámoslo así, para la ejecución y aprehensión por parte del actor de los signos y símbolos que logren unificar colectivamente a ese grupo social heterogéneo, fusionando conciencias independientemente de la calidad artística de las obras. El actor tendrá entonces una capacidad indefinida para representar cualquier papel y para actualizar, es decir, para socializar cualquier conducta.¹⁷

David Mamet reitera la evidencia de que actuar es representar una obra delante del público y para eso está el actor, para comunicar, ése es el principio y final de su trabajo.¹⁸ El actor es el que crea la ilusión en el público, afirmación que se puede relacionar con la típica propuesta Saussureana de la función más primaria de la comunicación establecida por un emisor, quien codifica, y por un receptor que descodifica y da el sentido. Se transmite un mensaje significativo en un proceso comunicativo de orden social. Para él, el actor solamente necesita tener buenas condiciones físicas como la voz, la dicción y el cuerpo entrenado. Mamet no cree que el actor deba tener procesos de transformación, es decir, convertirse en el personaje, sino que él otorga al público la suficiente capacidad para que desde el momento en que el actor dice sus líneas, pueda hacerse la ilusión del personaje sugerido por el autor.

¹⁶ DUVIGNAUD, *op. cit.* p. 11.

¹⁷ *Ibid*, p11.

¹⁸ MAMET, David. *Verdadero y falso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1999, p. 16.

Vemos en las anteriores definiciones que existe un aspecto fundamental y coincidente. Y es que el actor a través de los tiempos ha tenido una misma función y es la de encarnar o tomar otra identidad, ya sea de manera vivencial o representativa, para decir o contar algo a un grupo de personas o público, desde las formas más primitivas hasta nuestros días. Es lo que mantiene intacto el arte de la interpretación y lo que va a permitirnos, conociendo este terreno, sacar conclusiones al respecto.

CAPÍTULO I. BREVE RECORRIDO HISTÓRICO

En los diferentes estudios académicos en los que se habla del teatro, siempre se nos remite a la historia de la literatura dramática, seguimos la estela de toda la actividad teatral de la mano de las obras teatrales que se han conservado hasta nuestros días, por esta razón, es importante considerarla, no obstante, intentaremos ir al punto más cercano del hecho interpretativo en nuestro caso, tratando de extraer los aportes necesarios para nuestra investigación. No se trata pues de hacer un recorrido por la historia del teatro sino, intentar comprender la manera en la que se pudo producir el hecho escénico, sin olvidar que aunque fueron las palabras el motor del teatro, su origen está en las expresiones rituales en torno al fuego.

Para nuestra posterior comprensión y desarrollo del tema, consideramos necesario poder realizar un breve recorrido histórico sobre el teatro hasta el siglo XVIII, con el fin de poder situar al actor y a las propuestas que a lo largo de esa historia fueron vertidas por algunos filósofos y literatos desde la antigua Grecia. Se trata de un material interesante con respecto a las formas o modelos interpretativos del actor. Intentar analizar por el contexto y por los escritos, además de las descripciones de espacio y grupo social, puede significar un largo trabajo en el que sin duda se invertirá un poco de imaginación, ya que no contamos con elementos concretos en los que podamos examinar el comportamiento del actor de una forma fehaciente.

1. Elementos parateatrales

No podemos precisar los orígenes del teatro, si bien para encontrar sus antecedentes nos tenemos que remontar al hombre antiguo, y más concretamente a su forma de comunicación, ritos y ceremonias. El hecho de que se considere la comunicación no oral del hombre primitivo como el primer antecedente del teatro, se debe a que debió de estar basada en gestos, sonidos, posturas, etc., elementos todos ellos que forman parte del lenguaje múltiple del teatro. Pero ello no puede ser considerado como tal, ni siquiera como teatralidad, pues la comunicación por sí sola,

aunque es uno de sus componentes básicos, no puede considerarse teatro, ya que el teatro es comunicación pero mediante la recreación ficticia.

El teatro es tan antiguo como la humanidad. En sus formas primitivas la ha acompañado desde sus mismos comienzos. La transmutación en otro yo pertenece a los arquetipos de la expresividad humana... En nuestros días es posible reconocer el teatro primitivo en tres estratos: en los pueblos relativamente aislados que viven en un estado primitivo y que en sus representaciones mímico-mágicas se aproximan a una hipotética condición originaria de la humanidad; en las pinturas prehistóricas de las cavernas y en los grabados sobre madera y hueso; y, por último, en la innumerable multitud de costumbres populares y de danzas mímicas conservadas en todas las regiones de la tierra. Las fuentes prehistóricas, populares y folklóricas, así como los datos de la historia de las religiones brindan un material abundantísimo: danzas culturales y festejos del más diverso cuño, que llevan en sí el germen del teatro.¹⁹

No obstante, es curioso constatar cómo el teatro oriental está formado por todos estos códigos a los que se une la danza y la palabra como uno más, mientras que en el teatro occidental la palabra es el principal sistema dramático de comunicación.

El siguiente paso, y segundo antecedente, también lo da el hombre antiguo mediante sus ritos y ceremonias, las cuales tiende a realizar en grupo o comunidad y en un lugar concreto que adquirirá un carácter sagrado.

Así pues, podemos encontrar una incipiente teatralidad, no cuajada en toda su extensión, en las primitivas ceremonias que los antropólogos nos dicen que existieron desde los albores de la humanidad. En ellas, nuestros antepasados danzaban y danzaban, entonando breves salmodias, en torno a un objeto físico

¹⁹BERTHOLD, Margot. *Historia Social Del teatro/1*, Traducción de Gilberto Gutiérrez Pérez. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974, p. 7.

o psíquico. En esos rituales, los sistemas de comunicación eran intraficciones, es decir, o todos bailaban, o todos se sumergían en el mismo espíritu participativo[...] [...]En estos inicios, las ceremonias tribales de súplica o de agradecimiento se expresaban por medio de signos fuertemente codificados en los que intervienen los lenguajes[...] [...]El espacio participaba igualmente del carácter sagrado del rito y de su ejecución, que, por otra parte, contribuía a confirmar la continuidad del grupo social como tal grupo.²⁰

Ello da lugar a la teatralidad, que aunque como ya hemos dicho supone un paso más hacia el teatro, no podemos confundirla con las primeras formas auténticamente teatrales. Ambas utilizan elementos y claves similares: comunicación (basada en danzas, ritos y sonidos), vestuario (se vestían y adornaban con pieles, máscaras, sombreros...) y espacio (se solían utilizar un lugar concreto con carácter sagrado). Pero sin embargo existen diferencias sustanciales, ya que mientras dichas manifestaciones están basadas en el rito o comunicación no fingida en la que todos participan, el teatro se basa en la recreación ficticia de la realidad y va destinado a un público que no participa en su realización. Todo este tipo de ritos primitivos comporta los elementos fundamentales del hecho escénico (actor, espacio y público), así como el paso del hombre de un mundo cotidiano a uno espiritual, de un mundo real a uno imaginario. Ese proceso de transportación se hace a través de la imitación o suplantación de la identidad, lo que nos hace pensar que allí podemos encontrar el elemento fundamental del drama: la imitación.

Ahora bien, ¿cómo evoluciona el ritual y se transforma en teatro? ¿Cuándo podemos hablar de un actor? ¿Cómo llegamos al modelo de teatro occidental?

2. Los orígenes

Hoy en día nadie pone en duda el origen sagrado del teatro derivado del culto a

²⁰ OLIVA, Cesar - TORRES MONREALL, Francisco. *Historia Básica del Arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 13.

los dioses a través del rito y la danza. Si bien como formas de representación que adquieren distinta fisonomía según la idiosincrasia de cada pueblo, como por ejemplo Japón, la India, Egipto o Grecia, todas parten de un esquema parecido: espacio sagrado, templo o altar y primitivos actores-danzantes que giran a su alrededor. Lo que une a las teorías que parecen estar de acuerdo con ello, de que fue en Grecia en donde surge el modelo teatral de occidente es porque Grecia más rápidamente se independiza del culto a los dioses y pasa a imitar otros modelos más cercanos al hombre. Pero lo que no está tan claro es su verdadero origen, ya que al no conocerse ningún manuscrito ni documento de la época, que nos cuente como fue su desarrollo, está basado en teorías e hipótesis.

Si nos atenemos a Aristóteles, con su teoría que es compartida por muchos historiadores del teatro, la tragedia surgió de los *Ditirambos*,²¹ y la comedia de los *Himnos Fálicos*.²² Pero hay quienes no aceptan estas teorías por considerar que los ditirambos carecen de los componentes básicos del teatro, y aún más de la tragedia, ya que su temática no era heroica sino que consistía en invocaciones a los dioses y agasajos al dios Dionisos, además de carecer de los elementos trenéticos (culto a los héroes y muertos en general), tan propios de gran parte de la tragedia griega.

Algo parecido argumentan sobre los himnos fálicos, de los cuales se dice que aunque constituyen un tema y motivo de algunas comedias, carecen de algunos elementos característicos de éstas, tales como el enfrentamiento entre los coros, entre el coro y el actor o entre los actores, y del hecho de que el coro se dirija sin máscara al público. Éstos afirman que el verdadero origen del teatro se encuentra en los *Comos*,²³ y atribuyen igual origen al drama satírico y a la comedia, de la que afirman

²¹Textos líricos referentes al dios Dionisos, dios de la fertilidad y del vino, cantados por un coro de unos cincuenta hombres o niños durante las festividades de dicha divinidad y mientras su esfinge era llevada en procesión. Hay que destacar la alternancia del canto del coro con el canto del guía o corifeo, lo cual no parece estar muy lejos de los diálogos entre coro y corifeo del teatro.

²²Especie de cantos que tenían lugar en las procesiones y ritos de entonación de Fales, cuyos oficiales portaban como tributo distintivo un gran falo.

²³Actos culturales consistentes en una especie de procesiones por la ciudad en las que desfilaba un coro y cuyo carácter no siempre era festivo, sino que a veces hacían referencia a los temas frenéticos.

que proviene de aquellos cosmos festivos y rituales, no utilizados por los otros dos géneros. Pero indistintamente de cuál sea su verdadero origen, lo que sí es cierto es que en Grecia, y más concretamente en Atenas, comenzó la historia del Teatro europeo creando una forma artística dramática, cuyos valores estéticos y creadores no han perdido un ápice de su valor durante más de dos mil quinientos años.

3. Grecia

Lo que sabemos acerca del teatro griego se debe a los pocos manuscritos de las obras que nos han llegado, a las escenas pintadas en vasos, a Aristóteles y su *Poética*, escrita a finales del S.IV, unos 75 años después de la muerte de Eurípides, a los restos arqueológicos y a los escritos *De Architectura*²⁴ del arquitecto romano Vitruvio,²⁵ los cuales datan de un poco antes del nacimiento de Cristo, y a una especie de enciclopedia denominada *Onomastikón*²⁶ del lexicógrafo griego Pólux del s.II d.C. Pero estos dos últimos con frecuencia no indican claramente si lo que describen sobre el teatro pertenece al periodo clásico griego, helenístico o propiamente romano.

El teatro griego fue la primera manifestación madura del fenómeno escénico, cuyo rasgo único y característico es el coro, el cual estaba compuesto sólo por hombres a los que se les denominaba *Coreutasy* por un director o jefe *Corifeo*, siendo frecuente los diálogos entre unos y otro, de ahí que lo podamos definir como grupo homogéneo que toma la palabra colectivamente. Tenía un carácter puramente narrativo y lírico, soliendo terminar sus intervenciones con una pregunta generalmente referida a la acción, con la que obligaban al público a realizar una reflexión. Y era

²⁴Tratado más antiguo que se conoce sobre la Arquitectura y el único de la Antigüedad clásica. Se compone de diez libros escritos entre los años 23 y 27ac. Todavía hoy constituye una fuente documental insustituible. La referencia al teatro aparece en el libro quinto, concretamente en los capítulos del III al X.

²⁵Arquitecto, escritor, ingeniero y tratadista romano del siglo I a.C.

²⁶Única obra conservada de Pólux, la cual fue escrita en torno al año 170. Se encuentra dividida en diez libros en los cuales proporciona mucha información sobre varios aspectos de la Antigüedad Clásica, entre ellos el teatro.

utilizado por el autor como un instrumento que le permitía expresar una emoción completa y última ante hechos terribles o notables, emociones que no podían expresarse con palabras ordinarias, y transformar el sufrimiento crudo en poesía llegando a convertirlo en un sedante misterioso.

Cuenta la tradición, que en el 534 a.C. Pisístrato²⁷ hizo venir a la ciudad al mítico autor y actor Tespis²⁸ de Icaria, para que participase en las Grandes Dionisiacas²⁹ que se iban a celebrar. A dicho actor, en un alarde de imaginación y de creación artística, se le ocurrió introducir diálogos en los textos con los que participaba y presentarse como solista frente al coro, apareciendo así como el primer actor. Nadie de los presentes podía imaginar el alcance de tal hecho, ni siquiera el propio Tespis quien acabó ganando el primer premio.

Esto supuso el inicio del paso de la epopeya (narración) a la interpretación (acción), pues el personaje no sólo se limitaba a dialogar con el coro, sino que también participaba de la acción, y a partir de entonces y de forma gradual, la acción irá ganando terreno a la narración y, como consecuencia, los personajes al coro, quedando finalmente reducido a un elemento lírico puramente ornamental. Así se produce el nacimiento de lo que hoy conocemos como Teatro Occidental. Progresivamente los autores fueron aumentando el número de personajes, lo que supuso un aumento de las partes dialogadas en detrimento del coro.

²⁷Destacado tirano griego del siglo VI a. C., que gobernó Atenas en 561, 559-556 y del 546 a 527 a. C.

²⁸Dramaturgo y actor griego nacido en Icaria (siglo VI a. C.) Se dice que fue el ganador del primer concurso de tragedias.

²⁹Dionisiacas era el nombre dado en Grecia a los festivales en honor de Dionisos que incluían representaciones dramáticas. Las Grandes Dionisiacas (o Urbanas) se celebradas en Atenas en el mes de Elafebolión (marzo). Duraban una semana. Se suspendía toda actividad laboral y atraían visitantes de toda Grecia. Comenzaron como un concurso sólo de Tragedias, pero ya en tiempos de Aristófanes se incluyó otro de Comedias.

Cuando Esquilo agregó otro actor al introducido por Téspis, haciendo con ello posible el diálogo, el papel del coro asumió una importancia mucho menor. En las obras de Sófocles el coro todavía desempeñaba una parte del argumento, aunque bien pequeña, y la oda oral se convirtió casi en un interludio lírico entre las escenas dramáticas. Eurípides redujo todavía más la importancia del coro[...] Es una teoría más bien dudosa la de que Sófocles introdujo un cuarto actor en *Edipo en Colonos*... ...Esquilo pudo tener seis personajes en *Agamenon*, y Eurípides once en *Las fenicias*.³⁰

Todo este progreso hará que el teatro se convirtiera en una de las vías de transformación del arte, donde se logra una comunión entre la solemnidad, el placer, la verdad con el artificio, la vida con la muerte.

4. Roma

Hay quien atribuye el origen del teatro romano a Grecia, tendencia dentro de la cual se encuentra un sector que lo considera como una copia mala, carente de inventiva y técnica pobre. Ello probablemente se deba a que juzgan dos momentos dramáticos distintos con un mismo patrón. Por otro lado hay quien considera que dicho origen se encuentra en la cultura etrusca, pueblo que en otra época dominó a Roma.

*En la misma década en que Aristóteles describía el fenómeno de la tragedia griega... ...vivió Roma sus primeros ludi scaenici. Se trataba de modestas representaciones mímicas de una compañía de artistas procedente de Etruria: danzas y canciones al son de la flauta, conjuros de los dioses [...]*³¹

³⁰MACGOWAN, K - MELNITZ, W. *Las Edades de Oro Del Teatro*. México: Fondo de cultura económica, 1964, p. 23.

³¹MARGOT, *op. cit.* p 155.

Según el historiador Tito Livio el pueblo romano acabó imitando a los actores etruscos, que si en un principio danzaban al son de una flauta sin texto, posteriormente pasaron a mimar una acción con la que relataban una historia. Práctica que fue adoptada por el pueblo romano quien introdujo versos improvisados, versos que más tarde fueron sustituidos por los Saturae³², musicales consistentes en un conjunto de textos cantados y mimados aunque sin unidad argumental ni temática.

Pero lo que parece más cierto es que es la resultante de ambas tendencias, cada una de las cuales con sus propias características. Y que de la misma manera que en Grecia el teatro se desarrolló partiendo de las dionisiacas, Roma intentó organizar dicho arte partiendo de los programas festivos: los *ludi romani*, que desde el 387 a. C. se celebraban anualmente durante cuatro días. Más tarde se crearon los *ludi plebei*, en noviembre; los *ludi ceriales* y los *megalenses* (en honor de la madre de los dioses), en abril; los *ludi apollinares*, en julio. Fue en el 235 a. C. cuando en los *ludi romanise* presentaron las primeras obras, cuya autoría pertenecía a Gneo Nevio³³.

Si alguna vez el teatro romano llegó a tener el carácter religioso y cívico del teatro griego lo perdió rápidamente, ya que el gusto de los romanos por la combinación de juegos, representaciones y espectáculos violentos, dentro de un ambiente de fiesta, diversión y en algunos casos de crueldad, como la muerte en la arena de los gladiadores y los martirios de cristianos, no va a ser ajeno al teatro, al que se le exigirá que sea visual, plástico y divertido en la medida de lo posible. Todo ello dio como resultado un tipo de representaciones lúdicas en las que predominaba el

³² MARGOT, *op. cit.* p. 155.

³³ Ciudadano romano nacido en Campania (275 – 201 a. C.), que se atrevió a criticar la política que defendían familias poderosas de Roma, como los Escipiones y los Metelos, lo que le valió el ser arrestado y posteriormente desterrado. Escribió varias tragedias, comedias y un poema épico-histórico, *Bellum Poenicum*, formado por siete libros en versos saturnios en el que narra la primera guerra púnica, en la que participó.

espectáculo sobre la palabra, ya que se entremezclaba con el mimo, el circo, las batallas y en algunos casos con la crueldad, lo que hizo que en algunas representaciones se asistiera a torturas reales.

En el siglo I a. C., el mimo, que se remontaba a la antigüedad griega y que componía uno de los elementos de la comedia atelana, fue ganando progresivamente terreno para acabar convirtiéndose en el género cómico de mayor aceptación. En él los actores actuaban sin máscara. El mimo dio paso a la pantomima, acompañado de movimientos dancísticos y música. Como sus espectáculos eran mudos y solían llevar máscara, desarrollaban una habilidad de expresión con los gestos del cuerpo. Su temática por lo general abordaba tragedia y comedia.

5. Edad Media

Se denomina así al período histórico (prácticamente 1.000 años) de la civilización occidental, comprendido entre la caída del Imperio Romano en el 476 hasta el descubrimiento de América en 1492. La decadencia y caída de dicho imperio junto con el incipiente y creciente poder del cristianismo, legalizado a principios del siglo IV por el emperador Constantino, van a dar lugar a la cristianización de la sociedad. La Iglesia va a influir notablemente en los asuntos del Estado; se rechaza todo aquello que cuestione la fe y la cultura es financiada por el clero o por alguien de poder y rico. Todo ello, según muchos teóricos, fueron las principales causas de la desaparición del teatro en occidente hasta las primeras luces renacentistas.

Dicho rechazo se fundamenta en el carácter monoteísta del cristianismo, para quien el teatro y los espectáculos paganos, en los que se solía invocar a los dioses falsos, así como la ideología propuesta por las comedias griegas y romanas, suponían la manifestación más flagrante de la corrupción de costumbres. No obstante los hay como el estudioso M. Berthold, quien asegura que dicho período no tiene por qué considerarse más oscuro que otras épocas, ni su teatro gris y monótono, sino que al presentar formas de expresión no sólo no clásicas sino casi totalmente distintas de las antiguas, le hace más difícil de clasificar.

...El que su dinámica no se atuviera a una simetría, sino que se desbordara en multiplicidad de aspectos, le reportó en el certamen universal del teatro un juicio despectivo.³⁴

Lo que sí es cierto, y posiblemente potencie esa teoría oscurantista, es que este periodo no nos dejó ninguna gran obra; no se conocen edificios destinados a las representaciones teatrales, y lo más similar a un actor, que no lo eran, fueron los bufones y juglares. Los lugares de representación comenzaron siendo las iglesias y catedrales y el punto de partida fueron la misa de las dos festividades cristianas más importantes, Pascua y Navidad, en cuyos textos litúrgicos solían intercalarse breves diálogos denominados tropos³⁵. Estos fueron ampliados progresivamente por los clérigos, produciéndose así el paso del Oficio Divino al Drama Litúrgico, el cual sólo podía ser representado por ellos, eligiéndose a los más jóvenes para los papeles femeninos.

La *“Regularis Concordia”*, escrita hacia el año 970 por el obispo Aethelwod de Winchester (Inglaterra) es el ejemplo más antiguo de unas indicaciones escénicas para las representaciones eclesiales de la Edad Media, y que aquí transcribimos.

Mientras se recita la lectura de “Tertia” deben revestirse cuatro hermanos. Uno de ellos revestido con alba, debe salir y dirigirse hacia el lugar donde está el sepulcro y sentarse allí tranquilamente con una palma en la mano. Al tercer responsorio los otros tres deben seguirle vestidos con capas y con incensarios en la mano, y acercarse lentamente al sepulcro como si buscaran algo. Representan a las tres mujeres, que vienen a embalsamar con ungüentos el cadáver de Jesús. Cuando el hermano sentado junto al sepulcro, que representa al ángel, ve acercarse a las mujeres, debe empezar a cantar con voz suave:

³⁴MARGOT, *op. cit.*p. 155.

³⁵Los tropos eran composiciones musicales que utilizaban en la liturgia y en las que se introducían partes habladas.

Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae?

(¿A quién buskais en el sepulcro, cristianas?)

Luego los tres deben responder al unísono:

Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.

(A Jesús Nazareno, el crucificado, ¡oh celeste!)

A continuación vuelve a decir el ángel:

Non est hic, surrexit, sicut praedixerat.

Ite, nuntiate, quia surrexit de sepulcro.

(No está aquí, ha resucitado como lo había anunciado.

Id y anunciad a todos que ha resucitado entre los muertos)

Las tres mujeres deben dirigirse al coro con las palabras [...]

Poco a poco en el drama litúrgico se fueron añadiendo personajes: las Marías, Jesús y la Magdalena, los Magos, Herodes, etc... y como consecuencia aparecen los diálogos. Progresivamente aumentó el número de temas y participantes, se empezó a admitir como actores a los laicos y las representaciones se trasladaron del interior a los pórticos de las iglesias, a los patios de los monasterios y recorridos procesionales y de allí, frecuentemente en carromatos, a la plaza de los mercados y pueblos. En estos carromatos era frecuente la yuxtaposición de diferentes espacios escénicos, o los decorados simultáneos en distintos vehículos o local. Con el fin de albergar todos los lugares de la acción, dichos espacios recibían el nombre de *mansión*. En España, a este tipo de representaciones se les llamaba *Las fiestas de los carros*. Cuando por limitaciones de espacio no era posible colocar toda la sucesión de decorados, un actor explicaba el lugar en el que se iba a desarrollar la acción.

El Drama Litúrgico dio paso a los Juegos,³⁶ cuyos temas solían ser escenas bíblicas; los Juegos a los Milagros, basados en escenas breves de vidas de santos, en muchos de los cuales lo religioso sólo aparece en el desenlace; y por último los Misterios,³⁷ en los que se escenificaba un episodio de la Biblia (Antiguo y Nuevo Testamento) o de la vida de los santos. Su auge comenzó con el siglo XIV y llegó incluso hasta el XVI.

En España y Portugal adquirieron gran desarrollo los Autos Sacramentales, consistentes en obras de carácter religioso, cuyos temas como la creación, la natividad o el día del juicio, no eran tratados literalmente, sino de forma alegórica. Así por ejemplo una figura bíblica se convertía en un hombre de la época, el diablo asumía la forma de pirata o de moro y las cualidades abstractas o ideas tomaban forma humana.

Este tipo de obras se mantuvieron durante la Edad Media, llegaron a su apogeo en el Siglo de Oro y fueron prohibidas en 1765 por el Rey Carlos III, debido a la presión de los representantes de la iglesia, que consideraban inmoral que en los autos sacramentales se entremezclara el canto, la danza, los cuadros cómicos, las escenas de robo y la lascivia, o que una misma actriz interpretara el papel de la Madre de Dios y luego apareciera en otra escena haciendo de la esposa de un hostelero, remangándose la falda o cantando una canción indecente.

Durante todo este proceso se fueron introduciendo progresivamente elementos profanos y jocosos, lo que a la larga llevó a una desdivinización y secularización del teatro. El teatro profano presenta una serie de variantes entre las que destacaremos las *Moralidades*, la que no podemos considerar como una representación puramente

³⁶Sirvan como ejemplo: *Sponsus* o *Juego de las vírgenes prudentes y de las vírgenes necias*, escrito a mitad del siglo XII en Angulema (Francia), o este otro titulado *Juego de Adán*, de finales del siglo XII y origen normando (Francia) o del sur de Inglaterra. Equivalente a ellos en España encontramos el *Auto de los reyes Magos*, datado en el siglo XII.

³⁷Actualmente en España se sigue representando el *Misterio de Elche* (Alicante) y, esporádicamente, el *Misterio de Castellón*. De forma más moderna surgió en 1965 el *Misterio de Obanos* (Navarra).

profana, ya que solían ser de inspiración religiosa con intención didáctica y moralizadora, pero su carácter era de relajación y humor, por lo que se encuentran a caballo entre el misterio y la farsa.³⁸

Siguiendo con esta clasificación además encontramos en España los *Juegos de Escarnio*, en Inglaterra los *Interlude*, en Francia *la Farsa*, etc. Pero clasificar el teatro medieval en religioso o profano no deja de ser un recurso útil para la práctica investigadora y docente, ya que permite organizar de manera sencilla el material y hacerlo más fácilmente comprensible. Pero en cierto modo supone una distorsión de la realidad histórica, ya que frecuentemente resulta difícil encontrar una frontera estricta entre lo religioso y lo secular. Veremos más adelante cómo Duvignaud va a rechazar cualquier atisbo de teatralidad durante la Edad Media, ya que no había actores, los cuales constituyen el sustento y la justificación de la existencia del teatro.

6. El Renacimiento

Cuando a mediados del siglo XV Occidente abandona definitivamente el Medievo, todas las miradas se dirigieron hacia la Antigüedad Clásica, dando lugar a un amplio cambio social y cultural denominado Renacimiento. Coincide su desarrollo con la Edad Moderna que tiene lugar gracias a la descomposición social del sistema feudal y que los Estados europeos se empiezan a consolidar, asciende la burguesía, la cristiandad pierde su fuerza, se introduce la imprenta que difunde la cultura, la burguesía empieza su consolidación, etc. El Renacimiento no fue un fenómeno unitario desde los puntos de vista cronológico y geográfico sino que nace en Italia en el siglo XV, se desarrolla en Europa durante el siglo XVI y culmina en el siglo XVII con el

³⁸Farsa es *a la comedia lo que el melodrama a la tragedia*. El punto en común radica en la exageración y hasta en la violencia, tanto del texto como de las situaciones. En algunos tratados se indica que la farsa, además de plantear una situación absurda, suele basar sus argumentos en relaciones extraconyugales, lo que ha dado lugar a la expresión “farsa de alcoba”. (Ramón Nieto, *el teatro historia y vida*)

Barroco.

Culturalmente el hombre se convierte en el centro del mundo. Se canta al amor humano, a la naturaleza y a los hechos guerreros y se tratan los temas filosóficos y políticos. En cuanto al teatro tienen lugar dos hechos significativos, no formales, que van a determinar su desarrollo: se crean teatros y surgen las compañías profesionales. A partir de ahora ya no se va a representar en cualquier sitio, sino que se empiezan a construir espacios donde mostrar las obras. Y si bien esto comenzó siendo una práctica elitista, propia de la clase cortesana, progresivamente fue derivando en algo popular, hasta el punto que a mediados del siglo XVI comenzaron a aparecer los primeros teatros para el pueblo.

En lo referente a las compañías profesionales se crean compañías estables, las cuales a veces llegaron a estar patrocinadas no sólo por la nobleza y personajes pudientes, sino incluso también por la realeza. Consecuentemente se profesionaliza el oficio de actor, apareciendo así una nueva forma de vivir el teatro, si bien, este modo de vida no siempre era ideal.

En cuanto a la producción literaria, sobre todo inicialmente, tanto en Italia, como en Inglaterra, en España o en Francia encontramos una tendencia academicista, generalmente vinculada a los ámbitos universitarios, la nobleza y la corte, que trataba de emular los modelos grecorromanos clásicos. De ahí que en un principio se tradujeran los dramas clásicos o se escribieran en griego y latín, se adoptasen las formas clásicas de Aristóteles y Horacio, e incluso se tomasen personajes de Terencio o Plauto. Los colegios de jesuitas situados en Italia y en Francia utilizarán el drama con fines educativos. Y en cuanto a España, este tipo de teatro elitista estaba más circunscripto a la corte.³⁹

³⁹ AFelipe IV, último rey del Siglo de Oro, su pasión por el teatro le llevó a que durante los cuatro primeros meses de su reinado, se representaran en la Corte cuarenta y cinco obras, y entre 1623 y 1654 unas 300 comedias. Contrató a compañías profesionales de todo el territorio español, así como a arquitectos italianos para idear recursos técnicos que le permitieran representar comedias y espectáculos en sus jardines reales, con los actores y auditorio flotando en un lago artificial. O aquella otra representación de una comedia en tres actos, en la que hizo que cada uno fuera

Todo esto pasará a un segundo plano o acabará olvidándose, y como veremos más adelante, los dramaturgos comenzaron a producir con toda libertad y vitalidad argumentos y diálogos originales escritos en su lengua materna, logrando así un teatro de identidad nacional con características propias. Además, tanto la corte como el pueblo, preferirán la gracia de la comedia a la violencia de la tragedia.

6.1. Italia

En Italia encontramos un Renacimiento temprano, denominado *Quattrocento*, que se desarrolla durante el siglo XV, mientras que en el resto de Europa permanece en las formas tardías del Medievo hasta comienzos del siglo XVI. La construcción de espacios para la representación eran techados. Solían contar con iluminación artificial y todos los espectadores tenían un asiento. En ellos adquiere gran importancia la preparación y el desarrollo de los espacios escénicos: se comienza a utilizar escenografía y telones pintados, en los que jugará un gran papel el uso de la perspectiva, así como nuevas técnicas de composición visual.

En este sentido Italia se ve favorecida gracias a los grandes arquitectos, escultores y pintores del momento. Allí encontramos teatros como el de Ariosto, construido en 1532 en Ferrara; el Teatro Olímpico en Vicenza, diseñado por el prestigioso arquitecto Andrea Palladio y terminado en 1584 por Vincenzo Scamozzi, quien posteriormente construyó en la pequeña población de Sabbioneta un teatro del mismo nombre, el cual presenta una única abertura al frente del foro denominada *boca-escena o arco de proscenio*, por lo que se considera el primer paso hacia el teatro moderno.

Aunque el verdadero avance en esa dirección tendrá lugar a principios del siglo

representado por una compañía diferente en escenario acuático separados.

XVII, con el Teatro Farnesio, construido por el arquitecto Giambattista Aleotti en Parma, abierto al público en 1618 y destruido por una bomba durante la Segunda Guerra Mundial. En él los asientos estaban dispuestos en forma de herradura, pero lo verdaderamente moderno era el escenario, el cual constaba de un amplio proscenio y de un profundo escenario tras él.

*[...]Pero lo mejor de todos estos festivales y representaciones es el escenario en donde se han representado... una vista en perspectiva de una población con casas, iglesias, campanarios y jardines, tan maravillosos que uno nunca se cansaría de contemplarlos, por las diferentes cosas que con suma habilidad han sido diseñadas y ejecutadas.*⁴⁰

En este periodo, Italia, al igual que en la Edad Media, no produjo grandes obras, de ahí que no se pueda hablar de un resurgir del teatro italiano al no haber un verdadero renacimiento del drama. Si bien la comedia renacentista italiana, en general, se mantuvo fiel a las unidades clásicas de lugar y tiempo, pero no así a la de acción, y utilizaba la prosa para dialogar, aunque a veces se intentaba escribir en endecasílabos. Italia continuó con las obras de tipo religioso por lo menos hasta 1454, y creó dos nuevas formas de drama; las Pastorales,⁴¹ que acabaron muriendo en las Mascaradas inglesas, y la Ópera⁴², que todavía vive. Fue en 1594, concretamente en Florencia, donde se representó por primera vez una obra de género operístico titulada “Dafnis”⁴³, de ahí que se le considere la primera ópera famosa del mundo. Por entonces también gozaron de gran popularidad tanto en Italia como en Inglaterra, Flandes y Francia las Entradas⁴⁴.

⁴⁰Comentario de un autor de 1508 sobre una comedia de Ariosto. Véase: MACGOWAN, K- MELNITZ, W. *Las edades de Oro del Teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

⁴¹Obras poéticas que versaban sobre temas campestres, cuyas escenas tenían un carácter bucólico. A veces se representaban al aire libre, con setos recortados como fondo y laterales. Eran muy del gusto de los aristócratas y cortesanos.

⁴² Monteverdi la convirtió en una forma artística respetable, hasta llegar a extenderse triunfalmente por Francia, Austria, Alemania e Inglaterra.

⁴³Texto de Octavio Rinuccini, con música de Jacopo Peri y canciones de Giulio Caccini.

⁴⁴Especie de espectáculos festivos con los que se pretendía agasajar e impresionar al monarca local o

Pero frente a la postura academicista que promovía la creación de tragedias al estilo antiguo, surge otra en oposición y enraizada con la línea profana y popular del teatro medieval, denominada Comedia dell'Arte.⁴⁵ Dichas representaciones solían tener lugar al aire libre, sobre simple tablados y con unos mínimos elementos escenográficos. Los papeles femeninos eran interpretados por mujeres, algo poco frecuente en aquella época y prácticamente en el resto de Europa. Estos comediantes están considerados como los primeros actores profesionales.

En un principio fue conocida, entre otras formas, como *commedia all'improviso*, *commedia a soggetto...*, no siendo hasta el siglo XVIII cuando se le denominó así. Este tipo de teatro solía tener lugar al aire libre, sobre simple tablados y con unos mínimos elementos escenográficos, y los papeles femeninos solían ser interpretados por mujeres, algo poco frecuente en aquella época y prácticamente en el resto de Europa. Consistía en un tipo de representaciones basada en una trama o guion definido, denominada Canovaccio, y en una serie de personajes arquetípicos, dentro de cuyos límites los actores solían improvisar.

Los temas generalmente eran enredosos y estaban relacionados con el sexo, el erotismo, la pasión, el engaño..., así como con la crítica ingeniosa de las actitudes falsas y mundanas. Es un teatro fundamentado en los personajes y no en la acción, ya que son los propios personajes quienes durante la representación y mediante la improvisación, construían los conflictos y episodios cómicos entre ellos, enfrentamiento que solía nacer de las virtudes o defectos de cada personalidad, de la contradicción de uno con otro y de sus mutuas relaciones, que podían producir armonía o discordia. Sus personajes e influencia se extenderán prácticamente por toda

invitado. Se basaban en una serie de escenarios espectaculares con importantes recursos técnicos, distribuidos a lo largo del recorrido, acabando con una representación espectacular en el palacio del gobernante, junto con un banquete y un baile final.

⁴⁵El término *arte* estaba referido más al saber hacer, a la técnica y profesionalidad de los actores, pues fueron los primeros que vivieron de su trabajo, que al valor como tal.

Europa: Alemania, Francia, Inglaterra, España, Austria, Polonia..., e incluso Norte América.

Hay quien como Patrice Pavis considera a la *Comedia dell'Arte* un elemento revelador de las formas antiguas y el catalizador de una nueva forma de hacer teatro, donde se privilegia el juego y la teatralidad, atribuyéndole a ello su profunda influencia fuera de Italia. Si bien es cierto que en dicho país, aunque este tipo de representaciones era enormemente populares entre la gente del pueblo, tuvo poca influencia sobre el teatro, no siendo hasta años después de Molière cuando los dramaturgos italianos Goldoni y Gozzi comenzaron a servirse de ella.

6.2. Teatro Isabelino

El Renacimiento llega tardíamente a las islas británicas y no será hasta bien avanzado el tercer cuarto del XVI cuando el teatro alcance su plenitud y se convierta en un componente indispensable de la vida cotidiana, coincidiendo con el reinado de Isabel I⁴⁶. De ahí que a las obras dramáticas escritas durante este periodo se le denomine Teatro Isabelino, aunque hay quien extiende dicha denominación al reinado de Jacobo I⁴⁷, e incluso hasta la clausura de los teatros en el año 1642 durante el reinado de Carlos I.⁴⁸

Al igual que en Italia, España o Francia, en Inglaterra también se construye un tipo de teatro cortesano destinado a las clases favorecidas. Era totalmente cerrado y cubierto y, a partir de la segunda década del siglo XVII, contaba con escenario a la italiana, lo cual fue importado por el escenógrafo Iñigo Jones.⁴⁹ También solía contar

⁴⁶Conocida también, entre otros sobrenombres, como la “Reina Virgen”, fue reina de Inglaterra e Irlanda desde el 17 de noviembre de 1558 hasta el día de su muerte el 24 de marzo de 1603. Durante su gobierno, Inglaterra tuvo un gran esplendor cultural.

⁴⁷Rey de Inglaterra, Escocia e Irlanda (1566 – 1625). Durante su reinado continuó la "Era Dorada" del drama y la literatura isabelinos.

⁴⁸Rey de Inglaterra, Escocia, e Irlanda, desde el 27 de marzo de 1625 hasta su ejecución en 1649. Al teatro de su época, aunque hay quien lo incluye dentro del Isabelino, se le conoce también como Teatro Carolino.

⁴⁹Iñigo Jones o Inigo Jones (Londres 1573 - 1652) es conocido por ser el primer arquitecto británico significativo en la historia de la arquitectura de aquel país. También trabajó admirablemente como escenógrafo.

con importantes recursos técnicos escenográficos, así como con iluminación artificial basada en candelas y lámparas de aceite, con las que se lograban sorprendentes efectos luminosos y que permitían prescindir de la luz solar, por lo que la representación se podía prolongar hasta la noche.

Pero el que adquiere un gran desarrollo es el modelo de teatro popular, cuyo prototipo surgió en España con los *corrales*. Los ingleses, ante la falta de locales donde poder mostrar sus espectáculos, comenzaron a utilizar los patios de las posadas para tal fin, de ahí que más tarde éstos se tomasen como punto de partida a la hora de construir los teatros. Y aunque apenas hay fuentes para establecer fielmente como eran estos teatros, la mayor parte de los investigadores creen que responden a un modelo único: construcciones de madera o madera y ladrillo, de forma poligonal o circular. Escenario con una puerta a cada lado y un balcón superior. Patio central a cielo descubierto donde los espectadores seguían la representación de pie, rodeado de dos o tres pisos de galerías. Y partes techadas de paja, lo que facilitaba los incendios.

Los decorados, a diferencia de los teatros privados, se limitaban a algún que otro elemento que hacía referencia a un lugar y alguna manta, cortina o telón muy básicamente pintados, siendo frecuente lo que se conoce como escenografía verbal: los personajes informan del lugar en el que se encuentran. El vestuario solía ser vistoso, acorde con la moda isabelina. Y la iluminación natural.

En cuanto a la producción y aspectos formales de la obra dramática, en este periodo Inglaterra experimentó la mayor eclosión de dramaturgos de su historia, siendo William Shakespeare su máximo representante, aunque también destacaron otros como Thomas Kyd, Christopher Marlowe o Ben Jonson.

Hacia 1512, el drama era una parte tan definitiva del curriculum que a determinados estudiantes se les otorgaba un grado siempre que escribieran una

comedia y 100 canciones en elogio de la universidad, un año después de terminar sus estudios. Cambridge al igual que Oxford consideraba que la representación de comedias en latín y griego era un ejercicio educativo... ...el Trinity College de Cambridge, exigió que se representaran por lo menos cinco comedias al año. Esta actitud y esta práctica continuaron durante el siglo XVIII. ...El drama clásico también invadió las escuelas de gramática de ese tiempo. Sabemos que el colegio de Eton gastó dinero en la representación de dos comedias en 1525. Los niños del coro de Saint Paul representaron el Formio de Terencio en 1528... Hay abundantes registros de representaciones posteriores.⁵⁰

Vemos que el drama isabelino, y siempre tomando a Shakespeare como referente, deja de prestar atención a las unidades de tiempo, lugar e incluso a veces de acción. En él se mezcla poesía y prosa, utilizándose el verso libre, que acabará convirtiéndose en la forma perfecta de diálogo. Las obras no suelen estar divididas en cinco actos, como las clásicas del Renacimiento, sino que a veces ni existen indicaciones al respecto y ni siquiera de escenas.

No se suelen hacer indicaciones escenográficas por lo que frecuentemente las referencias de localización se realizan en los diálogos. Las escenas violentas se llevan a escena, en lugar de limitarse a hablar de ellas como proponen los cánones clásicos. Se mezcla comedia y tragedia,⁵¹ algo que desde el punto de vista clásico era una ofensa, pero que acabó convirtiéndose en la médula de dicho drama. En general, los dramaturgos isabelinos a veces utilizaron recursos anteriores como el prólogo, la introducción, el coro, el epílogo y la jiga,⁵² si bien Shakespeare los utilizó menos.

Otras formas dramáticas que encontramos, incluso bien avanzado el siglo XVI, son piezas en un acto procedentes del Medievo tales como los *Misterios*, las

⁵⁰MACGOWAN, *op. cit.* p 122.

⁵¹Sirva como ejemplo de ello *Hamlet*, obra en la que Shakespeare incluye la escena cómica de los sepultureros, precisamente antes del funeral de Ofelia.

⁵²Especie de breve canción acompañada por una danza igualmente breve que solía cerrar las representación, muy propia del teatro español de la época.

Moralidades y los *Interludios*, las cuales siguen representando las compañías ambulantes. Estos últimos acabarán convirtiéndose en la forma favorita de descanso entre los platos de un banquete oficial. Pero la que adquirió mayor desarrollo en la época isabelina y se perfeccionó posteriormente fueron las *Mascaradas*,⁵³ en las que frecuentemente los personajes que no hablaban ni cantaban solían ser representados por cortesanos e incluso por los propios reyes. Otras veces actores y espectadores se unían en la danza final.

6.3. Siglo de Oro

El estilo y la temática del teatro español en los siglos XVI y XVII, no le hace coincidir con ningún movimiento artístico ni siglo en concreto y su producción artística se extenderá hasta parte del Barroco y le conoceremos como el Siglo de Oro Español.

A España llegan las influencias de Italia en el siglo XV y se implantará el modelo hasta ya entrado el siglo XVII. La transición de la Edad Media al Renacimiento la marca la *Celestina* de Fernando de Rojas, considerada una de las obras más importantes de la producción dramática española. A Juan de la Encina,⁵⁴ se le conoce como el primer autor teatral Prerrenacentista, destaca por sus *Églogas*⁵⁵, Pero posiblemente una de las figuras representativas de principios del siglo XV fue Bartolomé Torres Naharro,⁵⁶ quien impulsó la comedia española del Siglo de Oro. No obstante, como

⁵³ Entretenimientos teatrales cuyo origen se encuentra en la Italia renacentista. En ellas interviene la música, la danza, el canto y la interpretación y sus personajes suelen ser mitológicos o alegóricos, como por ejemplo Diana, Neptuno, Amor, Sátiros o Faunos.

⁵⁴ Juan de Fermoselle, (1469 – 1529), más conocido como Juan del Encina —en la grafía actual de su nombre—, o Juan del Enzina —en su propia grafía—. Poeta, músico y autor teatral del Prerrenacimiento español en la época de los Reyes Católicos, está considerado uno de los patriarcas del teatro español. Alcanzó gran altura lírica en sus glosas y villancicos.

⁵⁵ Subgénero de la poesía lírica que se desarrolla a veces mediante un monólogo pastoril o, más frecuentemente, con un diálogo, dando lugar a una pequeña pieza teatral en un acto. Su tema que suele ser amoroso, lo desarrollan uno o varios pastores contándolo en un ambiente campesino donde la naturaleza es paradisíaca. En él tiene un gran protagonismo la música.

⁵⁶ Bartolomé Torres Naharro (1485 - 1530?). Fue un dramaturgo, poeta y teórico del teatro español del Renacimiento. En 1517 publicó una recopilación de sus obras dramáticas y poéticas, a la que precede un prólogo que constituye la primera poética teatral española, con el título de *Propalladia*, donde muestra un amplio conocimiento de la preceptiva dramática grecolatina.

primer dramaturgo que escribe para la escena se le da el reconocimiento a Lope de Rueda.⁵⁷

España desarrolla un modelo de espacio escénico que va a popularizar el teatro en nuestro país, el *corral*⁵⁸ (*Corrales de Comedia*), además va introduciendo elementos técnicos de la escena que empujaba el desarrollo del teatro cortesano. A los actores profesionales se les denominó *cómicos de la legua*, sobre los que Agustín Rojas Villandrando⁵⁹ en su libro *Viaje entretenido*⁶⁰, publicado en 1603, desarrolla una descripción de las compañías teatrales. Las dividió en ocho categorías: bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía, las cuales, de una a otra, van aumentando de tamaño, repertorio y prosperidad. Exponemos las siguientes:

SOLANO.-[...] Bululú es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa: que junte al barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna cosa para pasar adelante... Sube sobre un arca y va diciendo: «agora sale la

⁵⁷ Lope de Rueda (Sevilla 1510 - Córdoba en 1565) es el primer dramaturgo español que escribió para el escenario popular, por lo que se le considera el fundador del teatro nacional español y el precursor del teatro comercial. Actor y autor, recorrió España a la cabeza de su compañía (una de las primeras compañías de actores profesionales) representando sus obras, influidas por la *Comedia italiana*, de la que tomó muchos de sus argumentos. Véase, *Hacia la Comedia de los Valencianos a Lope*, p181

⁵⁸ En Málaga se creó uno de estos *corrales* en 1520. En 1526 apareció otro en Valencia y un tercero en Sevilla, por 1550. Hacia 1554 en Valladolid. En Barcelona sobre 1560 y Córdoba por 1565. Sobre 1568 Madrid contaba con cinco de estos teatros.

⁵⁹ Nació en Madrid en 1572, muriendo en Paredes de Nava (Palencia) antes de 1635. Escritor, actor y dramaturgo español del Siglo de Oro, que estaba especializado en el género de la loa.

⁶⁰ En su *Viaje entretenido*, Agustín de Rojas narra el viaje hecho por él mismo y por otros tres conocidos cómicos de su tiempo desde Sevilla a Burgos, pasando por poblaciones como Granada, Jaén, Toledo, Madrid, Segovia, Valladolid y Palencia, entre otras. Este libro, que hoy sería poco conocido si no fuera por su célebre *loa de la comedia*, lo escribió Rojas con la única y obvia intención de publicar las cuarenta loas que él, especialista en ellas, había compuesto en años de farándula. La recitación de éstas, distrae a sus compañeros de la fatiga del camino. El interés de este libro, que literariamente es muy escaso, se centra en las muchísimas noticias curiosas que sobre las costumbres de la época contiene.

dama» y dice esto y esto; y va representando, y el cura pidiendo limosna en un sombrero

Ñaque es dos hombres; éstos hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino Y cobran a ochavo... Viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos y espúlganse el verano entre los trigos y en el invierno no sienten con el frío los piojos.

La **Gangarilla** es compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres... llevan un muchacho que hace la dama... buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volverla), hacen dos entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina y todo género de zarandaja... representan en cualquier cortijo y traen siempre los brazos cruzados.

RÍOS.- ¿Por qué razón?

SOLANO.- Porque jamás cae capa sobre sus hombros.

Cambaleo es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lío de ropa que le puede llevar una araña; ...cobran en los pueblos a seis maravedís, pedazo de longaniza, cerro de lino y todo lo demás que viene aventurero (sin que se deseche ripio); están en los lugares cuatro o seis días...

Compañía de garnacha son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda; llevan un arca con dos sayos, una ropa, tres pellicos, barbas y cabelleras y algún vestido de la mujer, de tiritaña. Éstos llevan cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses; el arca en un pollino, la mujer a las ancas gruñendo, y todos los compañeros detrás arreando. Están ocho días en un pueblo, duermen en una cama cuatro, comen olla de vaca y carnero, y algunas noches su menudo muy bien aderezado...

En la **Bojiganga**, van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros... Éstos traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hatillo de la comedia y otra de las mujeres... Son grandes hombres de dormir de camino debajo de las chimeneas, por si acaso están entapizadas de morcillas,

solomos y longanizas, gozar de ellas con los ojos, tocarlas con las manos y convidar a los amigos, ciñéndose las longanizas al cuerpo, las morcillas al muslo... Este género de bojiganga es peligrosa, porque hay entre ellos más mudanzas que en la luna y más peligros que en frontera (y esto es si no tienen cabeza que los rija).

*La **Farándula** es víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos... En las **Compañías** hay todo género de gusarapas y baratijas: entrevan cualquiera costura, saben de mucha cortesía; hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho, es fuerza que haya de todo), traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafrenes, y ningunos hay que se contenten con carros, porque dicen que tienen malos estómagos. Sobre esto suele haber muchos disgustos. Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos, aunque de esto Ríos y Ramírez saben harto, y así es mejor dejarlo en silencio, que a fe que pudiera decir mucho.⁶¹*

A quien escribía la obra se le conocía como *poeta* o *dramaturgo*, reservándose el término de *autor*, a quien compraba la obra al dramaturgo, el cual generalmente era el mismo que creaba y dirigía una compañía.

⁶¹Extraído del primer libro del *Viaje entretenido*. Hablan Solano, Ramírez y Rojas. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154442.pdf>, páginas 39–43 Biblioteca virtual universal

Lope de Rueda, como ya hemos dicho anteriormente, primer autor español que escribe para la escena, creara una forma dramática conocida como *Pasos*,⁶² considerados antecedentes directo de los *Entremeses*.⁶³

A Lope de Rueda le siguieron como autores más relevantes Cervantes y Lope de Vega, el cual fue quien verdaderamente dio forma final a la comedia del *Siglo de Oro* y le proporcionó distinción, siendo su producción tan fecunda que sus contemporáneos le llamaban el *Fenix de los Ingenios* y el *Monstruo de la Naturaleza*. El fin llegará casi a finales del siglo XVII con la muerte de Calderón,⁶⁴ último gran notable de esta época dorada y creador de un teatro de técnica y enfoque nuevos, caracterizado por la reflexión, la fusión de drama y poesía, la perfección estructural y la escenografía espectacular. No obstante, hay que resaltar a otros dramaturgos, que aunque más modestamente también contribuyeron al desarrollo de este período grandioso y fecundo del teatro español, como Tirso de Molina, Guillen de Castro, Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Hurtado de Mendoza, Pérez de Montalbán, Ruiz de Alarcón, Rojas Zorilla y Agustín Moreto.

A partir de ahora, y al igual que en la Edad Media se solía utilizar el término “*auto*”, para referirse a cualquier tipo de obra religiosa o no, se utilizará el término “*comedia*” para designar cualquier género dramático ya sea melodrama, tragedia, comedia, o más concretamente, cualquier texto dramático que fuese lo suficientemente largo como para poder ser dividido en actos. Los temas suelen estar tomados principalmente de la tradición, la historia, el romancero y, en general, de

⁶²Cuadros cómicos de un acto, de acción y caracteres simples, escritos en prosa y lenguaje realista, que se introducían en las pausas no sólo entre actos, sino también entre escenas de la propia comedia. De ahí que se les considere como el antecedente de los *Entremeses*.

⁶³Su nombre se debe a Juan de Timoneda, quien lo usa en su colección de sus obras dramáticas. Consiste en una obra cómica corta, propia de este periodo que se solía representar entre las pausas de la comedia, para que el público no se impacientara. Se caracteriza por su condensación dramática, comicidad directa y elemental y lenguaje realista. Cervantes, Quiñones de Benavente y Ramón de la Cruz fueron los grandes maestros del género. En época moderna el género ha sido cultivado por los hermanos Álvarez Quintero.

⁶⁴Pedro Calderón de la Barca (Madrid 1600 – 1681) fue militar, escritor, poeta y dramaturgo. Su obra teatral significa la culminación barroca del modelo teatral creado a finales del siglo XVI y comienzos del XVII por Lope de Vega.

todo aquello que rodea al autor, frecuentemente tratado con elementos cómicos y trágicos, pero con predominio de lo primero.

La mayoría de las comedias se reducen a un equívoco o asunto de honor de los protagonistas, que se solucionara con una boda generalizada y/o la muerte del maldito.

Como ocurre en Inglaterra, se rompe con la tradición clásica y se utiliza el verso, aunque a diferencia de dicho país donde se usa sólo el verso libre, el dramaturgo español utiliza dentro de una misma obra metros diferentes y diversos esquemas rítmicos, dando a cada escena el tratamiento lírico que esté mejor adaptado a ella.

*Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas;*⁶⁵

Las escenas pasan a denominarse cuadros. Dichas divisiones permiten todo tipo de saltos en el espacio y en el tiempo, ignorándose así ambas unidades, aunque generalmente conservando el principio, como por ejemplo, de un acto, un día.

Las representaciones en los teatros sobre todo, públicos o populares, no se

⁶⁵ LOPE DE VEGA, Felix. *El Arte Nuevo de Hacer Comedias*. Madrid: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2002 . Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>.

limitaban a la función en sí de la obra, también agregaban lo que después se esquematizó así: primero tocaban los músicos, después introducían una loa a la que le seguía el primer acto, aunque éste podía también estar precedido por un Paso que se colocaba entre el mismo prologo y la comedia. Entre los actos se introducían los entremeses o pasos y al final, todo culminaba con un baile en el que participaban todos los actores. La escena tenía pocos elementos escenográficos por lo que la palabra y el juego de la misma adquirió mucha riqueza en la representación misma.

Otra forma dramática que gozó por entonces de un inusitado esplendor en España, a diferencia del resto del continente europeo donde iba desapareciendo, fueron los *Autos Sacramentales*, llegando a representarse de forma continua hasta 1765, es decir, más de dos siglos después que en el resto de Europa. En dichas representaciones, al igual que como hemos visto en las de tipo profano, se introducían loas, canciones, bailes, monólogos y cuadros cómicos e incluso la prestidigitación, entre lo que se suponía que era la acción principal, es decir, la obra misma.

La historia del teatro español en este periodo fue de lo más sorprendente, ya que a medida que éste aumentaba en vitalidad e importancia, se iba desmoronando el imperio español: el arte de escribir comedia se inició con la conquista del Nuevo Mundo y según España se iba arruinando por sus conflictos internacionales y la gente se empobrecía más y pasaba hambre, los dramaturgos fueron aumentando en número y en calidad, los teatros se multiplicaron y nombres como Lope de Vega y Calderón conquistaron la inmortalidad.

6.4. Francia

Aunque a principios del siglo XVI encontramos a algunos humanistas como Guillaume Bude, se considera que el Renacimiento literario no llegó a Francia hasta mediados de siglo. Las ideas filosóficas de Descartes en relación al pensamiento y la razón como los únicos elementos de la vida del hombre de los cuales no se puede dudar son adoptados e influyen en Francia en este período. Se prima la razón que es la que guiará al hombre en todas sus acciones, lo que cambiará las relaciones del mundo y la figura de Dios. El teatro se verá también afectado, la vuelta a los modelos grecoromanos exigirá un cumplimiento en las unidades clásicas que en Francia irá más

más adelante ya que se añadirán al tiempo, lugar y acción, las reglas del decoro. En la Paradoja de Diderot notaremos esa influencia más tardíamente.

Las relaciones entre protestantes y católicos, el Parlamento francés prohibirá el teatro religioso representado por la *Moralidades* y los *Misterios*

7. El Barroco

Se denomina así al periodo de la historia de la cultura occidental que abarca el siglo XVII y prácticamente la primera mitad del XVIII. El **barroco** es el movimiento cultural y artístico que se va a caracterizar por un desarrollo de las ideas, los temas y los aspectos formales del Renacimiento,. Una de las características de este estilo es su complicación ornamental.

El teatro barroco supuso la configuración de los teatros nacionales en Italia, con la Commedia dell Arte, el Siglo de Oro español, El teatro Isabelino en Inglaterra y la escuela alemana. En este período hay:

Una consolidación de la escenografía, la ópera, el ballet la zarzuela, , la formalización definitiva de los géneros dramáticos y la aparición de los edificios y salas teatrales modernos, mediante la paulatina evolución de los corrales de comedia hasta las salas al estilo italiano. Constante histórica y artística caracterizada por el vitalismo, la espontaneidad, el pesimismo, la transgresión y el culto a la fuerza que se sucede en un período de clasicismo.⁶⁶

7.1. La Tragedia francesa del siglo XVII

La Tragedia francesa aparece en pleno Renacimiento, no siendo hasta el s. XVII cuando experimente su mayor desarrollo, caracterizándose por:

- Estar escritas en verso alejandrino.

⁶⁶ GÓMEZ GARCÍA, Manuel. Diccionario Akal de Teatro. Madrid: Editorial Akal, 1997, p 88

- Suelen estar basadas en los principios aristotélicos, lo cual en un principio generó una gran controversia respecto al cumplimiento de las reglas de las tres unidades que acabaran imponiéndose definitivamente a partir de 1660.
- Se pierde el exceso de poesía en favor de la acción concentrada y del enfrentamiento de los personajes.
- Se imitan los dramas y novelas españoles. Y partir de mediados de siglo los franceses dejaron de creer en el heroísmo, la ética del honor y la bondad de las pasiones, y comenzarán a interesarse por el comportamiento humano, las contradicciones entre idealismo y realismo, pasión y razón. Algo que ya había mostrado de forma paradójica, aunque no por ello menos profunda, Cervantes en *El Quijote*.

Entre los autores de tragedias más destacados de este período y país se encuentran: Corneille y Racine. Por otro lado encontraremos a Moliere, máximo representante de la comedia francesa, quien va a ejercer una importante influencia recibida de la *comedia dell' Arte* para el desarrollo y consagración de este género dramático.

Su gran mérito radica en haber sabido integrar todas las formas de comicidad conocidas de su tiempo en una nueva forma teatral, a la vez clásica y moderna, sin por ello renunciar al alcance moral. Su teatro es un excelente reflejo de la sociedad de su tiempo y está basado en formas satíricas, que van desde la crítica de los vicios contemporáneos a personajes llenos de verdad humana: el avaro, el misántropo, el burgués, el pedante..., los cuales responden a una concepción universal que hace que resulte familiar al espectador de todos los tiempos. Entre sus obras señalaremos: *El avaro*, *El misántropo*, *El burgués gentil hombre*, *El enfermo imaginario*, *El médico a palos* y *El Tartufo*.

En Francia continua la tradición de los demás países europeos, los actores se agrupan en compañías de provincias que recorrían el interior del país manteniendo una actividad muy intensa. Pero habrá una particularidad que reprimirá las formas expresivas y limitará el juego de la escena a convencionalismos pautados por un ente

regulador: *La Academia Francesa*, la cual va a retomar los preceptos del clasicismo y los pone como determinantes para el desarrollo del teatro.

Se retoman las reglas clásicas de unidad de tiempo, lugar y acción, además de las formas escénicas de recato y decoro. Esto da pie a que escriban un tratado llamado *De la acción. De la oratoria y el gesto*, como veremos en el capítulo de los antecedentes, referidos a las expresiones orales, faciales y gestos del actor en la escena. Esto unido a las particularidades exigencias de la escritura y a la recitación del verso clásico, marca un inicio de sobre expresión gestual y emocional del actor, un camino al tratamiento del gesto y del movimiento, acompañados de una voz que cumplirá a cabalidad los preceptos de la oratoria clásica. Se perfila aquí la “teatralización” que tanto perturbará a Stanislavski y que sin duda tendrá un largo recorrido hasta la llegada de los indicios del naturalismo, como veremos más adelante.

CAPÍTULO II. ANTECEDENTES AL MODELO DIEDORIANO

En este capítulo dedicado a los antecedentes, hemos realizado una selección de los escritos aportados por grandes personalidades de la historia, de los cuales podemos extraer información con respecto a la interpretación del actor y de los modelos interpretativos, no de las representaciones ni de la dramática. Iniciaremos nuestra incursión por Platón, Aristóteles, Plauto, Quintiliano y Cicerón para pasar a la Edad Media, período que como hemos visto en el capítulo del recorrido histórico, está ausente de desarrollo del actor, para adentrarnos en el Renacimiento y llegar a Diderot y la Paradoja del comediante.

Intentaremos analizar las transformaciones surgidas a lo largo del tiempo y las necesidades y exigencias que se pedían al actor, así como la evolución y las influencias para comprender las nuevas propuestas de los directores y actores de las Vanguardias⁶⁷.

También podremos entrever los conceptos y valores artísticos (Teatro artístico y teatro de entretenimiento) que se ponen de manifiesto según las necesidades de cada sociedad y época. Esta confrontación entre teatro con valor artístico y reflexivo, y teatro de entretenimiento, ya existente desde la antigüedad, como queda manifiesto en la concepción y finalidad del teatro griego y romano, tendrá su paralelismo, aunque desde otro punto de vista, en lo referente a la interpretación. En ella, también a lo largo de toda la historia, encontramos como una tendencia interpretativa dominante, en cuanto que parece ser la aceptada a gran escala, basada a groso modo en el arte de decir el texto, la declamación, el estereotipo y la capacidad facial y gestual del actor. Del mismo modo se encuentra otra tendencia que no logra imponerse y por la que abogarán todas las grandes personalidades y maestros, inclinada más por lo no convencional, lo verosímil, aquello capaz de conmover y persuadir al espectador. Si bien este fenómeno resulta algo difícil de explicar y sobre todo de comprender, en

⁶⁷ Entendemos por vanguardias aquellas tendencias teatrales que a lo largo del siglo XX rompen con lo anterior mediante nuevas propuestas escénicas, producto de un trabajo riguroso de investigación.

cuanto que a la postre la segunda siempre resulta más gratificante tanto para el público como para los actores.

Lo que sí es cierto es que el hecho interpretativo siempre ha sido tomado en serio y ha sido objeto de análisis, de tratados y de documentación. Si bien ya con Diderot se podría hablar de cierto rigor científico respecto al arte del actor, todo intento de teorización al respecto sólo es posible basarlo fundamentalmente en pensamientos, opiniones y consejos aislados, prohibiciones, modos de exteriorizar las emociones, movimientos, desplazamientos, registros vocales... Se trata de toda una serie de trucos, recetas y consejos sobre algo que es especialmente íntimo, particular e inimitable como es el proceso interno de la interpretación, pero que no están sistematizados ni reducidos a un denominador común, por lo que se tiene que recurrir al estudio historicista de la única fuente palpable en este sentido: los autores y las representaciones, no siendo hasta Stanislavski cuando se cree por primera vez una metodología de trabajo fundamentada en conclusiones empíricas, lo que supone toda una revolución profunda de los modelos interpretativos.

Hasta entonces el actor solía aprender su oficio por capacidad innata, intuición y/o los consejos dados por los actores más experimentados. A partir del maestro ruso comenzaron a aparecer toda una serie de personalidades que trabajarán en su misma línea como Michael Chejov, Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner y otros, algunos de los cuales, partiendo de él, prefirieron trabajar en busca de nuevas formas de expresión, como fue el caso de Meyerhold, Brecht y Grotowski.

Difícilmente podremos encontrar algún tratado o estudio exclusivo dedicado al actor y a sus formas interpretativas, como lo hiciera posteriormente Denis Diderot. Pero en esta época encontramos interesantes fragmentos, escritos y algunas reflexiones y testimonios, que aunque partan en algunos casos de la oratoria, generalmente los relacionan con el actor. Términos y cuestiones muy familiares al actor de nuestra época como inspiración, técnica, gesto y movimiento, ya se usaban y casi en el mismo sentido en que se practican al día de hoy. Podemos imaginar, a través de dichos legados, la presencia y el trabajo del actor en la escena, un ser que, también

como hoy, hacía de su cuerpo el instrumento de trabajo, perpetuándose con ello a lo largo de la historia de la interpretación.

Nos valdremos en este estudio de este tipo de aportaciones históricas para analizar y comprender el proceso y la evolución de la interpretación desde los griegos hasta la propuesta diderotiana. No obstante, hay que enfatizar lo difícil de la cuestión, porque mientras que la producción de cualquier tipo de artista como el escritor, el pintor o el músico, pervive en el tiempo y sirve de referencia para generaciones posteriores, el actor interpreta para el momento, en un tiempo y espacio concreto, por lo que la interpretación por su misma naturaleza es un arte efímero del que no existe constancia práctica, hasta la llegada del disco fonográfico y posteriormente de los medios cinematográficos.

2.1.El actuar en Grecia

Como señalamos en el capítulo anterior, es en Grecia donde se produce el paso de la epopeya (narración) a la interpretación (acción), lo que dio lugar a la primera manifestación madura del fenómeno escénico y origen del modelo teatral occidental. La aparición del actor supone una interpretación más realista, pues el personaje ya no se limita a dialogar con el coro sino que interactúa con los otros personajes y participa de la acción. Ello obligará a los actores a convertirse en artistas perfectamente adiestrados y sumamente versátiles, para poder adaptarse a los distintos papeles que tenían que representar. Si bien la mayor parte de los parlamentos eran declamados, con frecuencia se necesitaba una gran dosis de acción emocional para representarlos.

Entre los condicionantes interpretativos del momento encontramos el hecho de que tanto actores como coreutas eran hombres, exclusividad masculina, elemento que por otra parte perdurará en algunos países de la escena europea hasta prácticamente el siglo XVIII. Pero volviendo al mundo griego, imaginémonos la dificultad que debía suponer para un hombre tener que representar el papel de un personaje femenino como Antígona, Electra, etc. A ello había que añadir otras

complejidades como el vestuario, pues solían ir vestidos con túnicas hasta los pies; los peinados muy levantados; la utilización de máscaras y un calzado alto, lo que además de darles un aspecto agigantado, debía dificultar el desplazamiento.

De todo ello se deduce que tenía que producirse una interpretación reducida al movimiento corporal de los brazos y en la que debía jugar un papel importante la recitación, la cual sabemos que era estilizada y solemne. Además, cada actor solía representar más de un personaje, factor que dificultaba la identificación plena entre ellos y favorecía la representatividad, la que irá disminuyendo a medida que se vayan incorporando actores a la representación.

Dos importantes filósofos, maestro y discípulo, aportan interesantísimos elementos que hoy día utilizamos como elementos de comprensión para el trabajo del actor. Se trata de Platón, con su *Diálogo de Ión*,⁶⁸ y de Aristóteles, con su *Poética*.⁶⁹

2.1.1. Platón y la transmisión del sentimiento al espectador

En general, sus escritos presentan un modelo de estructura dialogada en la que cada interlocutor presenta sus puntos de vista sobre el tema tratado, modelo que después se adoptará a lo largo de la historia no solamente en el campo filosófico, sino también artístico. Conocidos como diálogos platónicos, están divididos en tres grupos: los diálogos socráticos, los polémicos y los dogmáticos. Pero nos interesa detenernos en *Ión* o de la poesía, un diálogo que se sitúa dentro del período socrático. En este diálogo en particular, Platón nos habla de la inspiración y de cómo esa inspiración lleva al intérprete a la entrega absoluta y no racional.

⁶⁸Es un diálogo que pertenece a los primeros diálogos escritos por Platón en su juventud, en el que a través de dos personajes, Ión y Sócrates plantea cuestiones sobre la poesía como arte y desarrolla toda una reflexión con respecto a la inspiración.

⁶⁹Escrita por Aristóteles en la que realiza una reflexión estética a través de la tragedia. Encontramos en ella el elemento fundamental del drama; la imitación

2.1.2. Íon o de la poesía

Íon y Sócrates son los dos protagonistas de este diálogo; Íon, rapsoda, de Éfeso y Sócrates es la figura que Platón adopta de su maestro. El diálogo se inicia con la llegada de Íon de Epidauro, lugar este último en el que participó en las fiestas en honor a Asclepio,⁷⁰ haciéndose con el primer puesto por su esfuerzo en penetrar en el sentido de las palabras, para transmitir bellamente los pensamientos del poeta Homero a los oyentes. Sócrates plantea a Íon que no es técnica ni oficio lo que se necesita para interpretar a Homero, sino una fuerza divina la que impulsa a hacerlo.

*“Ese talento, que tienes, de hablar bien sobre Homero, no es en ti un efecto del arte, como decía antes, sino que es no sé qué virtud divina que te transporta, virtud semejante a la piedra que Eurípides ha llamado magnética, y que los más llaman piedra de Heráclea. Esta piedra, no sólo atrae los anillos de hierro, sino que les comunica la virtud de producir el mismo efecto y de atraer otros anillos, de suerte que se ve algunas veces una larga cadena de trozos de hierro y de anillos suspendidos los unos de los otros, y todos estos anillos sacan su virtud de esta piedra. En igual forma, la musa inspira a los poetas, éstos comunican a otros su entusiasmo, y se forma una cadena de inspirados...”*⁷¹

De esta manera, Platón descarta las habilidades, diríamos hoy, que la técnica proporciona al intérprete, para basar toda la creación en la inspiración, lo que supone como una entrega total y no consciente en la que el intérprete se entrega absolutamente, sin que en ningún momento intervenga la razón. La inspiración es el motor de lo artístico, es el momento de absoluta entrega del intérprete. Platón plantea una visión haciendo la comparativa de la piedra de Heráclea, como el imán que atrae a todos aquellos elementos que tienen que ver con el poder de la inspiración que se

⁷⁰En la mitología griega Asclepio o Asclepios es el dios de la Medicina y la curación, venerado en Grecia en varios santuarios.

⁷¹PLATÓN. ‘Obras Completas de Platón. Ion O de La Poesía’, *Proyecto Filosofía En Español*, 2009. Disponible en: <<http://www.filosofia.org/cla/pla/azc02187.htm>>.

provoca en el intérprete y a su vez provoca en el espectador. “No es arte...es inspiración” dice, como si al referirse al arte, se refiriera a la técnica empleada y que nunca sustituirá a la inspiración. Es como si el talento se mostrara en su máximo esplendor en el momento en que el rapsoda está inspirado.

*[...]desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo, entran en furor, y se ven arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes, que en sus movimientos y embriaguez sacan de los ríos leche y miel, y cesan de sacarlas en el momento en que cesa su delirio.*⁷²

Y continúa más adelante:

*[...]el poeta es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo. Hasta el momento de la inspiración, todo hombre es impotente para hacer versos y pronunciar oráculos. Como los poetas no componen merced al arte, sino por una inspiración divina, y dicen sobre diversos objetos muchas cosas y muy bellas, tales como las que tú dices sobre Homero, cada uno de ellos sólo puede sobresalir en la clase de composición a que le arrastra la musa. Uno sobresale en el ditirambo, otro en los elogios, éste en las canciones destinadas al baile, aquél en los versos épicos, y otro en los yambos, y todos son medianos fuera del género de su inspiración, porque es ésta y no el arte la que preside a su trabajo.”*⁷³

La inspiración es ese momento especial, esa musa que llega y motiva el interior del intérprete para comulgar directamente con su oficio y poder sentirse liberado y altamente creativo en el momento de unión con el espectador. El tema de la inspiración es una cuestión de obligado tratamiento de nuestro trabajo creativo y ha sido muy importante a lo largo de la historia del actor, de tal manera que siempre ha

⁷²PLATÓN. ‘Obras Completas de Platón. Ion O de La Poesía’, *Proyecto Filosofía En Español*, 2009.pp187-210. Disponible en: <<http://www.filosofia.org/cla/pla/azc02187.htm>>.

⁷³ Ibid,pp187-210

sido objeto de discusión y ha llevado a hombres como Diderot y Stanislavski, a plantearlos en sus escritos cuando nos hablan de modelos interpretativos, como veremos en sus respectivos apartados más adelante. Los actores trabajan en un momento y espacio de inmediatez absoluta, donde los procesos creativos deben de intentar dar los mejores resultados en el aquí y ahora del hecho teatral, es decir, en el momento mismo en el que al abrir el telón, el actor entra en comunión con el espectador y ya no hay marcha atrás. La representación debe comenzar a la hora determinada y el público estará expectante para entrar sin dificultad a las convenciones que el arte escénico plantea y que él asume, esperando ansiosamente, entregarse a lo que allí va a presenciar sobre las tablas. Pero los actores saben que la inspiración no siempre llega en el momento más apropiado; generalmente, los actores tienen un mundo psicofísico que les hace entrenarse en un espacio de creación e imaginación, que a veces suele ser interrumpido por elementos exteriores a la escena o por falta de concentración del actor, lo cual provoca que la inspiración no esté presente en él. En esos momentos, se hará indispensable el uso de la técnica.

No obstante, estamos de acuerdo en el sentido de que la inspiración es lo que hará que el actor dé rienda suelta a su talento para poder transformarse en una creación artística apreciada o valorada por el espectador, haciendo con ello una fuerza inigualable, que atraiga y concentre todo en la misma dirección, como el imán de la piedra de *piedra de Heráclea*, uniendo todos los elementos desde el autor hasta llegar al espectador y a la participación de esa comunión. De este modo el actor se convierte en el mediador entre la obra y el público. Nos parece imprescindible transcribir la parte del diálogo que se considera de gran intensidad en cuanto al planteamiento que Platón hace con respecto a los modelos interpretativos y que tienen que ver con nuestro tema de investigación.

Sócrates

Vamos, respóndeme Ion, y no me ocultes nada de lo que te voy a preguntar. Cuando recitas, como conviene, ciertos versos heroicos, y conmueves el alma de los espectadores, ya cantando a Ulises en el momento en que lanzándose al umbral de su palacio, se da a conocer a los amantes de Penélope y derrama a sus pies una multitud de flechas o ya a Aquiles arrojándose sobre Héctor o

cualquiera otro pasaje conmovedor de Andrómaca, de Hécuba, o de Priamo, ¿te dominas, o estás fuera de ti mismo? Llena tu alma de entusiasmo, ¿no te imaginas estar presente a las acciones que recitas, y que te encuentras en Itaca o delante de Troya, en una palabra, en el lugar mismo donde pasa la escena?

Ion

¡La prueba que me pones a la vista es patente, Sócrates! Porque si he de hablarte con franqueza, te aseguro, que [198] cuando declamo algún pasaje patético, mis ojos se llenan de lágrimas, y que cuando recito algún trozo terrible o violento, se me erizan los cabellos y palpita mi corazón.

Sócrates

¡Pero qué! Ion. ¿Diremos que un hombre está en su sano juicio, cuando, vestido con un traje de diversos colores y llevando una corona de oro, llora en medio de los sacrificios y de las fiestas, aunque no haya perdido ninguno de sus adornos, o cuando, en compañía de más de veinte mil amigos, se le ve sobrecogido de terror, a pesar de no despojarle ni hacerle nadie ningún daño?

Ion

No ciertamente, Sócrates, puesto que es preciso decirte la verdad.

Sócrates

¿Sabes tú, si trasmitís los mismos sentimientos al alma de vuestros espectadores?

Ion

Lo sé muy bien. Desde la tribuna, donde estoy colocado, los veo habitualmente llorar, dirigir miradas amenazadoras, y temblar como yo con la narración de lo que oyen. Y necesito estar muy atento a los movimientos que en ellos se producen, porque si los hago llorar, yo me reiré y cogeré el dinero; mientras que si los hago reír, yo lloraré y perderé el dinero que esperaba.

Sócrates

*¿Ves ahora cómo el espectador es el último de estos anillos, que como yo decía, reciben los unos de los otros la virtud que les comunica la piedra de Heráclea? El rapsodista, tal como tú, el actor, es el anillo intermedio, y el primer anillo es el poeta mismo. Por medio de estos anillos el Dios atrae el alma de los hombres, por donde quiere, haciendo pasar su virtud de los unos a los otros, y lo mismo que sucede con la piedra imán, está pendiente de él una larga cadena de coristas, de maestros de capilla [199] de sub-maestros, ligados por los lados a los anillos que van directamente a la musa. Un poeta está ligado a una musa, otro poeta a otra musa, y nosotros decimos a esto estar poseído, dominado, puesto que el poeta no es sui juris, sino que pertenece a la musa. A estos primeros anillos, quiero decir, a los poetas, están ligados otros anillos, los unos a éste, los otros a aquel, e influidos todos por diferentes entusiasmos. Unos se sienten poseídos por Orfeo, otros por Museo, la mayor parte por Homero. Tú eres de estos últimos, Ion, y Homero te posee. Cuando se cantan en tu presencia los versos de algún otro poeta, tú te haces el soñoliento, y tu espíritu no te suministra nada; pero cuando se te recita algún pasaje de este poeta, despiertas en el momento, tu alma entra, por decirlo así, en movimiento, y te ocurre abundantemente de qué hablar. Porque no es en virtud del arte, ni de la ciencia, el hablar tú de Homero como lo haces, sino por una inspiración y una posesión divinas. Y lo mismo que los coribantes no sienten ninguna otra melodía que la del Dios que los posee, ni olvidan las figuras y palabras que corresponden a este arte, sin fijar su atención en todos los demás, de la misma manera tú, Ion, cuando se hace mención de Homero, apareces sumamente afluyente, mientras que permaneces mudo tratándose de los demás poetas. Me preguntas cuál es la causa de esta facilidad de hablar cuando se trata de Homero, y de esta infecundidad cuando se trata de los demás, y es que el talento, que tienes para alabar a Homero, **no es en ti efecto del arte, sino de una inspiración divina.**⁷⁴*

Ibid, pp187-210

Cuando Sócrates hace la pregunta: *¿te dominas, o estás fuera de ti mismo? Llena tu alma de entusiasmo, ¿no te imaginas estar presente a las acciones que recitas, y que te encuentras en Itaca o delante de Troya, en una palabra, en el lugar mismo donde pasa la escena?*, prácticamente está planteando el problema que estamos discutiendo; el actor consciente o el actor de emoción. No obstante, no deja de ser más que una apreciación, harto interesante, sobre cómo ya en la antigua Grecia se buscaba una reacción más íntima y emotiva del intérprete para buscar la emoción en el espectador. Estaríamos sin lugar a dudas, ante una necesidad planteada de una verdad interpretativa provocada por la inspiración misma del actor, su musa.

No es de extrañar que los teóricos del teatro posteriores estuvieran nutridos del legado clásico y que no lo despreciaran, sino que reutilizaran los testimonios escritos que ponían al descubierto una preocupación que nos asiste a nuestro diario vivir como hacedores de la escena. Diderot decía que se podía distinguir a un escritor moderno que se había alimentado con los clásicos de uno que no lo había hecho. Esto no es más que un ejemplo, -como veremos más adelante en el capítulo dedicado al enciclopedista, a Stanislavski y a Brecht- de la importancia de estas cuestiones ya planteadas por Platón y su relación con el mundo del actor.

2.1.3. Aristóteles y la Poética

Filósofo discípulo de Platón, nacido en Estagira (384 -323 a.C), escribió *La Poética* hacia el 334 a.C., unos 75 años después de la muerte de Eurípides. Será el primero en escribir sobre teoría dramática, obra de la que sólo se conserva una parte consistente en un tratado filosófico sobre la tragedia y la épica, por lo que no se puede considerar un manual de actores, si bien a veces se podría desprender una enseñanza interpretativa. Sus escritos marcan una clara concepción del teatro apoyado en el proceso de identificación del espectador griego con los personajes. En ella establecen seis partes⁷⁵ como elementos de la estructura dramática de la tragedia: la fábula, caracteres, elocución, ideología, espectáculo y canto. Pero es en la fábula, como la

⁷⁵Aristóteles, *Poética*, tercera Edición. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, pp. 78–79.

concatenación de las acciones del drama, en la que vamos a centrar más adelante nuestro interés con la propuesta de Brecht, y también en la particular propuesta de la acción chejoviana utilizada por Stanislavski.

La Poética manifiesta a la tragedia como una mimesis imitación, cuyo objeto es una acción o praxis que ha de ser de carácter elevado y completo. Una praxis no es una acción cualquiera sino una acción iniciada con un propósito definido y llevada a cabo en busca de ese fin, lo que puede implicar una serie de actos subordinados hechos por el hombre. Así pues, el filósofo plantea que “la Tragedia es una imitación, no de seres humanos, sino de acción y de vida”⁷⁶, es decir, aunque la acción implique la necesidad de sujetos humanos actuantes, no es la vida de un ser humano, sino un momento o manifestación de ese ser humano, de lo que le acontece.

La praxis es a su vez en Aristóteles una acción plenamente humana, fruto de una decisión o elección consciente y reflexiva. A través del Ethos se manifiesta un determinado “carácter” y es lo que pone de manifiesto la elección responsable. Es decir, es el ethos-carácter un medio para lograr a través del Mythos o argumento que la secuencia de la acción trágica constituya un todo orgánico. El personaje, en la tragedia, se pone al servicio de la acción. Es un humano común en el que se privilegia ese momento extraordinario o una situación que sirva para la trama y en el que experimentará el cambio de fortuna, el transcurso de la acción de felicidad a desgracia. En el capítulo 14 de la *Poética*, Aristóteles plantea qué elementos son los más adecuados para producir el sentimiento propio de la tragedia, no propone “qué clase de hombre” podrá producir ese efecto, sino qué clase de “hechos conflictivos” o qué “situación de tensiones opuestas” lo conseguirá.

El héroe trágico, como carácter dominante, es el que sufre ese cambio de fortuna debido a su ignorancia que lo lleva a acciones equivocadas o a su error, - el

⁷⁶ibid,, p. 77.

desconocimiento de Edipo⁷⁷ de su verdadera identidad - por ejemplo. Pero se plantea algo interesante y es que el personaje tiene la capacidad de elegir, de hacerse responsable de sus decisiones. Aunque esté marcado irremediabilmente por el destino que lo lleva a su fin trágico, dado que sus elecciones estarán equivocadas por el desconocimiento, Edipo huye de su destino, toma decisiones. Podemos decir que hay un sentido de libertad que le confiere el poder de elección. Es la ignorancia la causa del cambio de fortuna del individuo.

La causa está lógicamente estructurada, por ello, va a producirse la *Peripecia* y *Anagnórisis*, entendidas como un suceso brusco y repentino, un hecho inesperado que cambiará de forma fatal la dirección en la que se desarrolla la acción (*peripéteia*) y el reconocimiento, el caer en cuenta, un reconocer de la identidad de uno mismo y lo que ello implica o comporta dentro de la trama trágica (*Anagnórisis*). Con ello se logra el fin esencial de la tragedia, la experimentación de la Catarsis, la compasión y el temor. Es la compasión como sentimiento que se experimenta ante un sufrimiento inmerecido y todo sufrimiento trágico es así porque la desgracia es consecuencia de esa ignorancia o *hamarthia*.

Es el temor ante la precariedad humana, ante el sufrimiento y desgracia de seres semejantes a uno. En aplicación, se produce el efecto catártico, es decir, esa purificación de estados morales o éticos, que son el resultado de la verosimilitud planteada y que llega a asumir el mismo espectador. Pero, ¿cómo debía actuar el actor griego para conseguir ese efecto catártico? Aristóteles habla de imitación, como Diderot; imitar caracteres ya establecidos para el enciclopedista, o plantear cosas aún no sucedidas para el filósofo, con el fin de mostrarlas a la audiencia con la posibilidad de que verdaderamente crea que eso puede suceder.

*“Y también en los caracteres, lo mismo que en la
estructuración de los hechos, es preciso buscar siempre lo*

⁷⁷Obra cumbre de Sófocles, *Edipo*, en la que el rey de Tebas investiga la muerte de Layo, anterior rey y padre suyo, descubre que él es su asesino y que Yocasta, la mujer de Layo y ahora de Edipo, es su propia madre. Se saca los ojos y marcha al destierro.

*necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra.*⁷⁸

Este tipo de narración, utilizando al elemento coro del teatro griego, apoya la argumentación sobre lo representativo de la interpretación para ayudar al desarrollo de la fábula escénica, porque crea una distancia entre lo que cuenta el actor y lo que cuenta el coro y, a su vez, ambos en relación del público. Es un punto de vista más reflexivo, venido del exterior del personaje y que a la vez interviene a ese personaje.

2.1.3.1. La acción en Aristóteles

Nos resulta de interés para el posterior capítulo dedicado a Bertolt Brecht, sobresaltar el elemento de la acción en la dramaturgia griega, porque la consideramos un condicionante para la práctica interpretativa del actor. La acción planteada por Aristóteles es un elemento permanente en el decurso de la obra:

*Así pues, es preciso que, así como en las demás artes imitativas, la unidad de imitación descansa en la unidad del objeto, así también es necesario que la trama, puesto que es la imitación de una acción, lo sea de una acción única y completa, y que las partes de los acontecimientos se organicen de tal modo que la alteración o supresión de una de ellas remueva y perturbe el todo, pues aquello cuya presencia o ausencia no se manifiesta de ningún modo, no es parte del todo.*⁷⁹

Nos parece oportuno remitirnos al análisis que realizó el director colombiano Santiago García, en el Taller de investigación teatral de la Corporación, a la

⁷⁸ Aristóteles, *op.cit.* pp. 78–79.

⁷⁹ *ibid.*, p. 85.

que nos referimos en la introducción de esta investigación, mientras investigábamos la escuela brechtiana. La obra a investigar fue Prometeo encadenado de Esquilo.⁸⁰

Partimos de la rebeldía que Prometeo decide emprender contra el dios supremo Zeus; la concatenación de los acontecimientos, como dice Aristóteles, es lo que dará trascendencia a esa rebelión que por sí misma no adquiere sentido. Una rebelión no adquiere importancia si no es por la suma de los acontecimientos anteriores y posteriores del hecho mismo, hablamos de las causas y efectos del hecho. Esta concatenación en la dramaturgia griega de unos sucesos acaecidos dentro y fuera de la escena, estos últimos narrados por el coro, llevará el desarrollo de la acción a una acción dominante. En el caso de Prometeo será la destrucción del peñasco en el cual está encadenado, en cumplimiento a la sentencia de Zeus.

Podemos establecer en esta obra de Esquilo los sucesos eslabonados a través del coro o *estásimos*,⁸¹ que configuran la fábula con seis episódicos o acciones principales:

- 1.-Hefestos recibe la orden de encadenar a Prometeo a las rocas y es ayudado por Cratos y Bia. Aquí encontramos como acción anterior el robo del fuego por parte de Prometeo para entregárselo a los hombres como fuente de sabiduría.
2. Prometeo recibe la visita de Las Oceánicas, quienes desean enterarse de por qué el dios ha recibido tal castigo. La acción anterior es el predominio de Zeus ante la derrota de Cromos.
- 3.- Océanos pretende disuadir a Prometeo para que deje su rebelión, la cual no conseguirá de él. La acción anterior muestra cómo Zeus ha exterminado a los titanes.

⁸⁰Nacido en Eleusis, Ática, fue el primer dramaturgo griego. Entre sus obras destacan *Los persas*, *La Orestíada* y *Las suplicantes*.

⁸¹Cantos que realizaba el coro entre los episodios de la tragedia.

4.-Prometeo, en diálogo con el coro, le revela que él guarda un secreto que Zeus ignora. En la acción anterior Prometeo instruye a los hombres en las artes y oficios.

5.-Prometeo es visitado por Ío para solicitarle que diga cuál será su futuro; el dios revela que el hijo de Ío es quien lo salvará. En la acción anterior, el castigo que Zeus da a Ío, a causa de los celos de Hera, la obliga a vagar por los cielos en forma de ternera.

6.-Hermes advierte a Prometeo del gran castigo que se avecina y trata de convencerlo de que revele su secreto a Zeus y que desista de su rebeldía. Aquí tenemos la acción posterior y es la destrucción del peñasco y el castigo de Prometeo víctima de grandes tormentos.

El secreto que posee Prometeo respecto a quién derrocará a Zeus se convierte en el hilo conductor que va a conformar la trama; es el secreto el que provocará la secuencialidad de todos los episodios presentados. Vemos cómo en esta dramaturgia podemos encontrar acciones tanto explícitas, ocurridas dentro de la escena, como implícitas, que ocurren fuera y que son encadenadas y narradas, como hemos dicho, por el coro. De igual manera encontraremos en Brecht una utilización similar en acciones implícitas y explícitas, como veremos en el ejemplo de Galileo.

Sin embargo, es evidente que Aristóteles subordina tanto al personaje y a la situación a la acción como elemento estructural del drama; para él lo fundamental es la fábula, esa unión o concatenación de los sucesos "...en lo cual pone su mira la poesía acomodando a los hombres a los hechos". Esto es lo que marcará la gran diferencia y de lo que se desmarcará Brecht en el modelo que varios siglos después propondrá. No obstante, lo interesante será su afinidad en otros aspectos con Aristóteles y la utilización que hará de la fábula.

Por otro lado, también nos resultará interesante y siguiendo este modelo de Prometeo, estudiar dentro de la propuesta del "arte de la vivencia" de Stanislavski, el

trabajo sobre la acción interior como dinámica que motiva el trabajo expresivo del actor, su relación intensa con la innovación dramatúrgica que Antón Chejov llevará a cabo con la acción interior y no explícita de los personajes. Aunque la Poética es mucho más extensa y reflexiona sobre otras cuestiones, por lo pronto, hemos planteado puntos de interés para el desarrollo de nuestra investigación.

2.2. El actuar en Roma

Es en Roma donde el coro deja de ser un elemento esencial, llegando a actuar prácticamente como un personaje más. Los comentarios hechos por éste, como vimos en el apartado anterior, pasan a ponerse en boca de los personajes. La máscara también tendrá una desaparición progresiva, lo que provocará que se vaya ganando en verosimilitud, ya que ello supondrá la necesidad de una correspondencia al menos visual entre actor y personaje, identificación que se convertirá en una constante a lo largo del tiempo y que interpretativamente dará lugar a lo que conocemos como *personajes tipo*.⁸²

2.2.1. Plauto, Quintiliano y Cicerón, la intuición sobre los modelos

Roma también hará una de las aportaciones más importantes a la comedia universal y al mundo de la interpretación, mediante la serie de personajes tipos ideados por Plauto⁸³

El autor más relevante de la comedia latina es Plauto, [...] algunas joyas del humor universal, como Miles gloriosus (el soldado fanfarrón), personaje que inspiró a lo

⁸² *Personaje tipo* es aquel en el que el espectador puede reconocer sus rasgos tanto físicos como psicológicos, ya que responden a una cultura dada y que van a tener el comportamiento esperado por el espectador, el bueno hará de bueno y el malo de malo.

⁸³ Autor y cómico romano, al que se le atribuyen unas 130 obras, pero como auténticas sólo 21. Sus personajes son un legado para la literatura dramática, que tendrán un rico juego escénico en la provocación y resolución de conflictos.

largo de los siglos a innumerables capitanes o generales que han paseado por los escenarios su autobombo de irrisorios héroes invencibles. En “Aulularia” aparece otro personaje arquetipo, el viejo avaro que esconde un fabuloso tesoro en una olla durante años y años, mientras su familia vive miserablemente. El equívoco tan explotado por el teatro y el cine de los dos hermanos gemelos que confunden a todos y a quienes todos confunden, ya fue tratado por Plauto en “Menecmi”. Y el criado enredante, mentiroso, metomentodo, que se repetirá en Molière, en el Figaro de “El barbero de Sevilla” y en tantos otros, es el protagonista de “Epidicus”⁸⁴.

Es aquí en Roma donde encontramos la obra *Institutio Oratoria*⁸⁵, escrita hace unos dos mil años por Quintiliano⁸⁶, la cual se refiere al arte de la expresión vocal haciendo énfasis en los tonos vocales y rítmicos para lograr una rica gama de matices y la utilización de gestos adecuados que vayan en armonía con la voz y la naturaleza del personaje. Esta serie de consejos no está dirigida a los actores, sino que consiste en un manual para oradores públicos, diputados y juristas. Aunque el autor toma ejemplos de la práctica teatral, señala que la oratoria puede aprender de la actuación, pero el comportamiento de los actores es diferente al del orador, por lo que éste no debe tratar de imitarle. No obstante, hay escritos que sostienen que sí es un manual para actores.

⁸⁴NIETO, Ramón. *El teatro, historia y vida*. Madrid: Acento Editorial, p. 24.

⁸⁵Obra que recoge todo cuanto es necesario para la formación íntegra del orador como ser humano y como hombre público en doce volúmenes. Los dos primeros están dedicados a la educación elemental y los métodos para la formación básica en el campo de la Retórica; los nueve siguientes a los fundamentos y técnicas de la oratoria; el último al conjunto de cualidades que debe reunir quien se dedique a la oratoria, tanto en lo referente al carácter como a la conducta. Dicha obra ejerció una gran influencia sobre las teorías pedagógicas del Humanismo y del Renacimiento.

⁸⁶Marco Fabio Quintiliano fue un célebre escritor y pedagogo español de la época romana. Nació en Calahorra – Logroño en el año 35 d.C. y murió en el 100 d.C. Era un retórico de la época que pronto marchó a Roma para formar a oradores y a políticos.

Posiblemente entre todos ellos sea Marco Tulio Cicerón el que va a expresar en sus obras sobre la oratoria un acercamiento a los modelos interpretativos más similares a los que describirá Diderot más tarde. Su interés por las emociones que podía transmitir el orador y el actor se sustentaba ya en el mismo discurso, el cual motivaba al orador y al actor a hablar sobre temas importantes (los cuales les eran ajenos) sin simulación o engaño, utilizando la misma naturaleza de su discurso para conmover al espectador.

...Cuando un actor decía aquello de:

¿Te has atrevido a separarlo de ti o a entrar en Salamina sin aquel?

¿Tampoco has temido el semblante de tu padre?

Y nunca decía aquel semblante sin que me pareciese ver a Telamón, lleno de ira y enloquecido por la muerte de su hijo; y el mismo, con la voz quebrada y en un tono lastimero

Cuando, al final de mi vida, indigente

De hijos me desgarraste, me apagaste; ni de la muerte de tu

Hermano ni de su hijo pequeño, que te confiaron para su tutela”.⁸⁷

Y aquel actor, a pesar de actuar todos los días, no podía representar la escena sin dolor.⁸⁸

Cicerón plantea que ante un texto así, el orador, actor y poeta, no pueden ser buenos si no tienen fuego y locura en su interior. De esta manera no importará que el actor actúe todos los días, no representará la escena sin el dolor necesario, contrario a la duda que posteriormente expresará Diderot en su paradoja; un actor no puede ser efectivo después de las posteriores representaciones. Relaciona el trabajo de los

⁸⁷CICERÓN, Marco. *Sobre El Orador*. Madrid: Gredos, 2002, p. 286.

⁸⁸CICERÓN, *op.cit* p. 287.

gestos y la voz en concordancia con las emociones del alma. Un trabajo desde esta perspectiva conmoverá hasta a los no entendidos. Stanislavski realizará también esta concordancia entre la acción y la emoción, y más tarde Lee Strasberg profundizará sobre el trabajo de la emoción en relación a las experiencias vividas del actor.

2.3. La Edad Media

Jean Duvignaud, se pregunta: “¿cómo se puede hablar de actor en la Edad Media, en un mundo sin teatro?” (Duvignaud, 1966). Es obvia la pregunta en una sociedad en la que el poder eclesiástico reprime y demoniza a los comediantes por encarnar en su propio cuerpo a otros seres, argumentación a la que se suman las fatídicas pestes. Por eso, difícilmente podemos encontrar referencias importantes al hecho interpretativo. Si bien y como referente interpretativo de la época y considerando la definición de actor que Duvignaud hace con respecto al reconocimiento que la sociedad le confiere a la persona que encarna personajes, no se puede hablar de actores en la Edad Media aunque algunos consideren a los clérigos de ese período como actores medievales y a los miembros de las cofradías como actores laicos. Ninguno de ellos ejercía dentro de ese estatuto social como actor, eran participantes en ceremoniales y festividades que no se encontraban enmarcadas dentro del concepto teatral.

Por otra parte, los juglares, los mimos, los bufones de las cortes y los histriones basaban su trabajo más en la gestualidad que en un concepto artístico de encarnación, interpretación o mimesis. Tampoco ellos buscan provocar una identificación en sus espectadores, ni les interesa la verosimilitud del personaje porque estaban más bien alejados de todos estos conceptos.

No obstante, los hay como la investigadora teatral M. Berthold, quien asegura que dicho periodo no fue más oscuro que otras épocas, ni su teatro gris y monótono, sino que al presentar formas de expresión no sólo “no clásicas” sino casi totalmente distintas de las antiguas, lo convierten en más difícil de clasificar.

Sabemos que los lugares de representación en este período comenzaron siendo el interior de las iglesias y catedrales, para después y a través de la celebración de la Pascua y la Natividad, dar paso al drama litúrgico. Aquí encontramos, en Inglaterra, un escrito del obispo Aethelwood Winchester, la *Regularis Concordia*, en el que se dan indicaciones escénicas de las representaciones que se hacían en la iglesia. Amerita que transcribamos el texto completo.

Mientras se recita la lectura de "Tertia" deben revestirse cuatro hermanos. Uno de ellos revestido con alba, debe salir y dirigirse hacia el lugar donde está el sepulcro y sentarse allí tranquilamente con una palma en la mano. Al tercer responsorio los otros tres deben seguirle vestidos con capas y con incensarios en la mano, y acercarse lentamente al sepulcro como si buscaran algo. Representan a las tres mujeres, que vienen a embalsamar con ungüentos el cadáver de Jesús. Cuando el hermano sentado junto al sepulcro, que representa al ángel, ve acercarse a las mujeres, debe empezar a cantar con voz suave:

- *Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae?*

(¿A quién buscáis en el sepulcro, cristianas?)

Luego los tres deben responder al unísono:

- *Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.*

(A Jesús Nazareno, el crucificado, ¡oh celeste!)

A continuación vuelve a decir el ángel:

- *Non est hic, surrexit, sicut praedixerat.*

Ite, nuntiate, quia surrexit de sepulcro.

(No está aquí, ha resucitado como lo había anunciado. Id y anunciad a todos que ha

resucitado entre los muertos)

Las tres mujeres deben dirigirse al coro con las palabras: ¡Aleluya, el Señor ha resucitado. A continuación, el ángel que se halla sentado junto a la tumba, debe dirigirse a las mujeres con la antifona: Venid a ver el lugar en el que el Señor estaba enterrado, ¡aleluya! Debe levantarse, alzar la cortina del altar y mostrarles que, en lugar de la cruz cubierta, sólo quedan los lienzos. Después de haberlo visto, las tres mujeres deben depositar los incensarios en el sepulcro, tomar el sudario y extenderlo a la vista del clero, en prueba de que el Señor ha resucitado, y ya no está allí encerrado, mientras cantan la antifona: Ha resucitado el Señor, que padeció la muerte por nosotros, ¡aleluya! Debe colocar el lienzo sobre el altar. Y al final de la antifona ⁽²⁷⁾, el prior, uniendo su voz a la alegría por el triunfo de nuestro Rey, que con su resurrección venció la muerte, debe entonar el himno “Te Deum laudamus”, al tiempo que se echan al vuelo las campanas con toda solemnidad.⁸⁹

No obstante, es gracias al teatro profano como iremos acercándonos a un nuevo encuentro con el actor al empezar a instaurarse las sociedades monárquicas, dándose el salto paulatino de las clases y la imitación de los modelos nobles.

⁸⁹Melodía generalmente corta y sencilla, de estilo silábico, utilizada como estribillo que se canta antes y después de los versículos de un cántico, himno o salmo, normalmente en latín, en varios servicios religiosos

2.4. El Renacimiento

2.4.1. Las sociedades monárquicas

Cuando se instalan en Europa y acaban de alguna manera las sociedades feudales, el actor vuelve a renacer. Incluso teniendo la protección y el patrocinio de los soberanos es cuando se convierte en una imagen inseparable de la sociedad.

“La aparición del personaje social del actor, en la encrucijada de dos tipos de sociedades que se suceden en las historias, es reveladora; da la medida de una participación de valores hasta entonces reservados a una élite y muestra que el contagio de modelos culturales puede tomar la forma de una profunda manifestación”.⁹⁰

Se inicia un período de renacimiento para las artes en el que el actor va a ser objeto de observaciones, escritos y tratados, como los que encontraremos por ejemplo en la obra de Miguel de Cervantes Saavedra, quien incorpora dentro de los personajes de sus obras comentarios con respecto a las cualidades y condiciones en la que los actores interpretaban, como veremos en su obra Pedro de Urdemalas. Shakespeare y su trágico personaje de Hamlet da una de las más grandes lecciones de interpretación, explicando cómo el actor debía ser verdadero en correspondencia con la palabra y la acción. Alonso López Pinciano y su epistolario Philosophia Antigua Poética, etc.

Pero será en el Renacimiento italiano, y más concretamente con la Comedia dell'Arte, cuando tengan lugar una serie de hechos significativos en este sentido, como la incorporación de la mujer al teatro, algo que en España, como veremos más adelante, será normal a partir del siglo XVI, pero no en otros países como Inglaterra e incluso la misma Italia, hasta prácticamente el siglo XVIII. La profesionalización de los actores, cada uno de los cuales tendía a especializarse en un personaje determinado, dio lugar a una serie de arquetipos, dentro de cuyos límites solían improvisar. Entre

⁹⁰ DUVIGNAUD, *op. cit.* p.58.

ellos hay que destacar: como criados, *Arlequín*, *Briguella*, *Polichinela* y *Colombina*; como amos, *Pantalón*, *el Doctor* y *el Capitán*; como vértices del triángulo satírico del poder que establece la Comedia dell'Arte, el económico, el intelectual y el militar, respectivamente; los *Enamorados*, pareja de jóvenes cuyo principal cometido es amar y ser amado y en cuyas peripecias sentimentales suele centrarse la acción. A cada uno le corresponde un carácter muy concreto y una forma de caminar característica y propia, un vestuario determinado en cuanto a forma y color y además todos los masculinos, a excepción del enamorado, llevan una máscara característica, o más bien media máscara, lo que permitía al actor poder hablar fácilmente.

Un recurso interpretativo propio de este tipo de teatro y que tuvo un gran desarrollo son los “*lazzi*”, consistentes en una especie de “*gag*”, en los que se especializaba un actor, y que por lo general consistía en una serie de gestos, posturas, guiños, juegos de escena y de palabras utilizados para provocar la risa a través de lo burlesco e inesperado y poder reanimar así el juego.

*Encuentro a Trivelin tirado en el suelo. Pienso que está muerto y trato de arrastrarlo por los pies; entonces se cae al suelo mi espada de madera. Él se apodera de ella y me golpea en las nalgas... Lo cargo y me lo llevo, lo recargo contra los laterales derechos del escenario. Miro hacia las candilejas y mientras tanto él se incorpora y se recarga contra las de la izquierda. Este lazzì se repite dos o tres veces.*⁹¹

Otras veces el lazzì podía ser de carácter verbal.

El lazzì de la bondad de Polichinela es que éste, al enterarse por el Capitano o por cualquiera otro que desea matarlo, y dándose la circunstancia de que no lo

⁹¹MACGOWAN, *op.cit* p.82.

conocieran personalmente, se elogia así mismo, diciendo:

“Polichinela es un buen hombre, ingenioso e íntegro”.⁹²

También en referencia con la interpretación será muy significativo el papel tan importante que jugará la improvisación en este tipo de teatro, un espectáculo basado en esquemas escritos – canovaccios - que servían al actor para tener puntos de concreción en su improvisación. La comedia Dell Arte va a ser muy significativa si observamos la necesidad de los actores por trabajar el aquí y ahora en el momento de la representación, lo que Raúl Serrano denominará “organicidad”.⁹³

Este tipo de interpretación hará más profesional al actor y lo especializará técnicamente en sus procesos creativos; capacidad de accionar y reaccionar, entrenamiento, improvisación, etc. El actor entrenado en la *Comedia Dell Arte* no tendrá ninguna dificultad para entrar y salir de la historia porque tiene el esquema o el canovaccio bien asumido. Es la estructura de la comedia y está determinada por acciones que le dictarán pautas a seguir. Cada punto es parte de la fábula y el actor tendrá que ser el vehículo sintagmático que pueda darle sentido al espectáculo mismo a través de su improvisación.

Era importante para el actor tener capacidad de juego, produciéndose un tipo de interpretación en el que la simulación es más que importante. Las acciones y reacciones no tratan de adherirse a la realidad del actor, sino que por el contrario se hace apego a las convenciones dando por seguro que el espectador podrá reconocer lo que el actor le ofrece. El llanto no es tal, las peleas derivaban y se transformaban en algo cómico, tirones de nariz y oreja que no eran tales tirones, pisotones sin pisar..., los objetos tienen vida y nada se toma en serio, ni siquiera la muerte. Todo ello servirá de referente a la hora de crear tipos y caracteres de la comedia en general, tanto desde el punto de vista de la interpretación como de la dramaturgia.

⁹²MACGOWAN, K. - MELNITZ, W.*op.cit.* p.81.

⁹³SERRANO, Raúl. *Tesis sobre Stanislavski*. México: Escenología A.C., 1996).p.208

Es un teatro basado más en los personajes que en las acciones, en el que la acción nace de las cualidades o defectos de cada personalidad, de la contradicción de un personaje con otro y de sus mutuas relaciones, que pueden producir armonía o discordia. Este tipo de personajes e interpretación superará las fronteras del idioma, de la condición social y de los convencionalismos, extendiéndose su influencia prácticamente por toda Europa: Alemania, Francia, Inglaterra, España, Austria, Polonia... e incluso Norteamérica.

Como hemos visto, desde la antigüedad hasta la Comedia dell'Arte, el trabajo del actor generalmente había estado asociado al arte de decir bien el texto, por lo que a éste se le consideraba sobre todo como un "*buen decidor*", pero sin embargo la *Comedia dell'Arte* va a optar por el hecho interpretativo, es decir, interesa más representar bien una situación que decir bien el texto. Con la *Comedia dell'Arte* nos vamos alejando de la oratoria para mantenernos en el terreno puramente teatral. El actor no busca "entrar en un papel" sino "mostrar un papel", un carácter determinado y que con la tradición el público reconocerá con facilidad. Siempre está en una actitud de representar las condiciones de ese personaje desde un exterior, construye ante el público una serie de conductas que son las resultantes de la improvisación y que son perfectamente comunicables, porque conllevan una serie de códigos significativos que responden a la época. Pero aquí nos surgen las preguntas siguientes: ¿a qué modelo interpretativo se acomoda el actor de la comedia Dell Arte?, ¿es posible que existan más modelos de los planteados que puedan unirse a este tipo de fenómenos históricos?

En el Renacimiento el *Arte poética* de Horacio va a ejercer una gran influencia sobre la teoría y la praxis de la poesía dramática, por lo que será objeto de numerosas ediciones en diferentes países. Será traducido al italiano en 1535 por Ludovico Dolce, al francés en 1541 por Grandichan y por Jacques Peletier en 1544, al inglés por T. Drant en 1567 y al alemán en 1639 por A. Buchholtz. En España también aparecerán varios comentarios y traducciones por parte de personalidades como Francisco Sánchez de

las Brozas, conocido como el *Brocense*, Francisco Pacheco, Vicente Espinel, el valenciano Jaime Juan Falco o Juan de la Cueva.⁹⁴

2.4.2. Los actores Ingleses

Al principio de la época, entre 1589 y 1642 (período Isabelino), los actores no eran considerados como personajes públicos y de interés y se castigaba a los comediantes por practicar su oficio. Los aristócratas van a oponerse a tal situación y hacen avanzar el teatro en Inglaterra como un espacio compartido por escritores y actores. La reina Isabel I rescata y apoya al teatro sin ninguna restricción. Existía un patrocinio real para los interludios, una especie de entremés que se representaba durante los cambios de platillos en los banquetes, para los cuales se empieza a contratarse a comediantes cuyo objetivo era el entretenimiento y no el desarrollar obras dramáticas de trascendencia.

De estos interludios por un lado y de las moralidades por otro se irá evolucionando hacia formas mucho más realistas, en las que los contrastes de tono, lenguaje y representación dieron paso a una serie de personajes tipificados, como los tipos burlescos, cuyos diálogos y anécdotas estaban llenos de humor y de sátira. No obstante, se discute mucho sobre el tipo de interpretación en el teatro isabelino. Hay quienes aseguran que era formal y retórico, los hay quienes dicen que era natural y quienes creen que consistió en un proceso que partió de la primera forma hasta llegar a la segunda.

Pero lo que sí parece ser es que los actores debían de ser imaginativos y diestros en el oficio, ya que sólo así se explicaría que los largos y complicados parlamentos que aparecen con frecuencia en muchas obras de la época, pudieran ser comprendidos y disfrutados. Por lo que se sabe, debían tener gran importancia la

⁹⁴ NAVARRO, Fernando. *Epístola, Arte Poética*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.p.24

expresividad y expresión corporal. Pero sobre los modelos interpretativos podemos observar que Shakespeare va a dar una serie de consejos a los cómicos a través de su emblemático personaje de Hamlet.

HAMLET:

Decid los versos, os lo suplico, como yo los he recitado, que salgan con naturalidad de vuestra lengua. Si los declamáis, a la manera que usan muchos actores, mejor sería dárselos a un pregonero para que los recitara. Ni hagan de sierra vuestras manos como queriendo cortar el aire... antes bien usadlas con delicadeza. Pues en el torrente, tempestad, en el torbellino – por decirlo así - de vuestra pasión, habéis de hacer alarde de templanza, de medida. Me destroza el alma oír a un actor escandaloso con peluca destrozar y hacer jirones la pasión que interpreta, atronando los oídos de la chusma, que no son capaces de entender nada que no sean el ruido y las pantomimas más absurdas. Haría azotar a los que así obran por sobreactuar el papel de Termagante. Esto es como ser más Herodes que el propio Herodes. Os lo ruego, evitadlo.

Es evidente que tanto Diderot como Stanislavski van a hacer uso de estas mismas palabras de Shakespeare, pero con enfoques diferentes. Lo cierto es que lo que pretende decir el escritor inglés es la necesidad de romper con modelos interpretativos mecanizados o que se valían solamente de la elocuencia para buscar las reacciones y la provocación de las emociones por medio de la verdad.

HAMLET:

Ajustad en todo la acción a la palabra, la palabra a la acción... procurando además no superar en modestia a la propia naturaleza, pues cualquier exageración es contraria al arte de actuar, cuyo fin – antes y ahora – ha sido y es – por decirlo así – poner un espejo ante el mundo; mostrarle a la virtud su propia cara, al vicio su imagen propia y a cada época y generación su cuerpo y molde[...]

Es bastante preciso ya en esa época, cómo Shakespeare hace una relación muy interesante entre la palabra y la acción, una particular forma de ver la acción que podemos comparar con Diderot, en la búsqueda de lo creíble o verosímil, o en Stanislavski, en la búsqueda de las justificaciones del texto en la acción dramática. Otro de los fundamentos que hace pensar que los actores no eran del tipo oratorio, sino más bien comedidos hacia una interpretación natural, fueron los lugares escénicos de los teatros donde laboraba el actor. Eran pequeños y con una disposición escénica que podía apreciarse desde cualquier punto del auditorio, logrando una intimidad entre el espacio de representación y el auditorio, por lo que los actores tenían que proyectar su voz mucho menos y sin ningún esfuerzo que le supusiera una sobreactuación.

Por otro lado, la temática desarrollada por la dramaturgia abona el terreno para una interpretación cada vez más natural; ya no tenemos dioses que rigen los destinos del héroe, el hombre se posesiona del conflicto dramático y lo socializa, de tal manera que al interpretar un personaje con la problemática más humana, el actor se despoja de una retórica y de una grandilocuencia gestual.

2.4.3. España

Durante el Siglo de Oro español, las exigencias interpretativas de los actores debieron estar sometidas principalmente a la expresión *“ir a oír la comedia”*, que el público solía utilizar cuando iba al teatro. No obstante, por las referencias que diferentes personalidades hacen en su obra en relación con el hecho interpretativo, podemos deducir que estaban referidas a la voz y a la expresión facial y corporal.

A finales del siglo XVI y, en referencia a la interpretación, encontramos la *Philosophia Antigua Poética*⁹⁵ de López Pinciano,⁹⁶ consistente en un tratado pedagógico de poética dividido en trece epístolas. Tiene una estructura en la que tres personajes, Ugo, Fabrique y Pinciano, dialogan sobre la poesía, la felicidad, la fábula, el lenguaje poético, los gestos, etc... La epístola XIII está referida a los actores y representantes y en ella se habla sobre los gestos, los movimientos y la imitación:

[...] porque el actor bueno, de mala hará buena; y, al contrario, el malo, de buena, mala. Conviene, pues, que el actor mire la persona que va a imitar y de tal manera se transforme en ella, que a todos parezca no imitación, sino propiedad, porque, si va imitando a una persona trágica y grave, y él se ríe, muy mal hará lo que pretende el poeta, que es el mover, y, en lugar de mover a lloro y lágrimas, moverá su contrario, la risa.

Aquí otra vez vuele a surgir la necesidad de que el actor lo haga tan bien, su imitación, que deje de ser el actor y se convierta en el personaje para lograr conmover al espectador.

Fabrique respondió: No es menester más regla que seguir la naturaleza de los hombres a quien se imita, los cuales vemos mueven differentemente los pies, las manos, la boca, los ojos y la cabeza, según la pasión de que están ocupados; que el tímido retira los pies, y el osado acomete, y el que tropieza pasa adelante contra su voluntad; y así, discurriendo por las personas, y edades, y regiones, hallaréis gran distancia en el movimiento de los pies, el cual se debe imitar en el teatro, porque las personas graves y trágicas se mueven muy lentamente; las

⁹⁵Es la obra cumbre de López Pinciano, un tratado aristotélico, epistolar y pedagógico sobre la oratoria y el gesto publicada en 1596 en Madrid.

⁹⁶Alonso López, más conocido como “el Pinciano”, fue un Humanista y médico, que nació en Valladolid hacia 1547, donde murió en 1627.

comunes y cómicas, con más ligereza; los viejos, más pesadamente; los mozos, menos, y los niños no saben estar quedos. Y en las provincias también hay grande diferencia, porque los septentrionales son tardos; los franceses, demasiado ligeros, y los españoles y italianos moderados; y esto digo como ejemplos del movimiento de los pies.

Punto coincidente también con Diderot al pedir la imitación lo más cercana a lo natural, al modelo de la naturaleza para que su comportamiento esté en correspondencia con el modelo imitado. Por otro lado también da una serie de referencias y normas para el comportamiento gestual.

[...]de lo mucho que importa que el actor haga su oficio con mucho primor y muy de veras, que, pues nos llevan nuestros dineros de veras y nos hacen esperar aquí dos horas, razón es que hagan sus acciones con muchas veras. Las cuales solían hacer de tal manera los actores griegos y latinos, que los oradores antiguos aprendían de ellos, para, en el tiempo de sus oraciones públicas, mover los affectos y ademanes con el movimiento del cuerpo, piernas, brazos, ojos, boca y cabeza, porque, según el affecto que se pretende, es diferente el movimiento que enseña la misma naturaleza y costumbre; y, en suma, así como el poeta con su concepto declara la cosa y, con la palabra, al concepto; el actor, con el movimiento de su persona, debe declarar, y manifestar, y dar fuerza a la palabra del poeta.

Y más sobre la imitación de los gestos del modelo de la naturaleza.

Digo, pues, en general que mire el actor la persona que va a imitar; si es grave, puede jugar de mano, según y cómo es lo que trata; porque, si está desapasionado, puede mover la mano con blandura, agora alzándola, agora declinándola, agora moviéndola al uno y al otro lado; y, si está indignado, la moverá más desordenadamente, apartando el dedo vecino al pulgar, llamado

índiz, de los demás, como quien amenaza; y, si enseña o narra, podrá ajuntar, al dedo dicho, el medio y pulgar, los cuales, a tiempos, apartará y ajuntará; y el índiz solo extendido y los demás hecho puño, alzado hacia el hombro derecho, es señal de afirmación y seguro de alguna cosa. El movimiento de la mano se hace honestamente y según la naturaleza, comenzando de la siniestra y declinando hacia abajo y, después, alzándola hacia el lado diestro y, cuando reprehendemos a nosotros mismos de alguna cosa que habemos hecho, la mano hueca aplicamos al pecho. Pero advierto que el actor delante del mayor no le está bien jugar de mano razonando, porque es mala crianza; estando apasionado, puede, porque la pasión ciega razón; y, en esto se mire y considere la naturaleza común, como en todo lo demás. Las manos ambas se ayuntan algunas veces para ciertos affectos, porque, cuando abominamos de alguna cosa, ponemos en la palma de la mano siniestra la parte contraria (que dicen empeine) de la diestra, y las apartamos con desdén; suplicamos y adoramos con las manos juntas y alzadas; con los brazos cruzados se significará humildad.

Mezclando un poco el trabajo de los sentimientos, los ademanes y movimientos para lograr expresarlos, más no sentirlos, en ningún momento Pinciano hablará de los procesos emocionales en la escena, pero ya resulta de interés que hable sobre la expresión de esos estados.

El labio muerde el que está muy apasionado de cólera; el que está alegre, deja apartar el uno del otro labio un poco.

Y en el ojo, se ve un maravilloso movimiento, porque, siendo un miembro tan pequeño, da solo él señales de ira, odio, venganza, amor, miedo, tristeza, alegría, aspereza y blandura; y así como el ojo sigue al affecto, los párpados y

*cejas siguen al ojo. Sirve el sobrecejo caído al ojo triste, y el levantado, al alegre. El párpado abierto inmóvil, a la alienación, y éxtasi, y a la saña.*⁹⁷

A partir de ahora y, cada vez más, se comenzará a tener en cuenta, en lo posible, que la vestimenta esté en consonancia con el género de la obra representada y con el tipo de decoración. En Alemania y a finales del siglo XIX será la compañía de los Meininger la que insistirá en un trabajo muy detallado sobre la historización escénica, fiel a la época en donde se desarrolla la situación. Pero retrocediendo en el tiempo, en 1584 Angelo Ingegneri⁹⁸ escribió acerca de su escenificación de “Edipo” para la apertura del Teatro Olímpico de Vicenza, donde proponía mayor realismo en la escenografía; si eran siete puertas las de Tebas, había que hacerlas escenográficamente. Los aspectos formales para este director eran muy importantes para implicar al actor cada vez más en un realismo creíble:⁹⁹

Hay que tener en cuenta en qué país se desarrolla la acción que quiere representarse, y, según la manera de ser de este pueblo, se deben vestir los actores; en el caso de una tragedia, rica y suntuosamente; en el caso de una comedia, burguesamente y con limpieza; en el caso de una pastoral, sencilla pero agradable y amablemente, lo cual es tan valioso como la pompa. En las pastorales se ha transformado en costumbre irrevocable engalanar a las mujeres al estilo de las ninfas, aunque se trate simplemente de sencillas pastoras.

Y continúa contando acerca de los actores y la puesta en escena:

⁹⁷LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophia Antigua Poética*, Director literario Domingo Ynduráin. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998, pp. 525–529.

⁹⁸Escritor italiano nacido en Venecia en 1550 y muerto en Roma en 1613. Es autor de varias tragedias.

⁹⁹BEYER, Andreas. *El Teatro Olímpico*. México: Siglo XXI Editores, 1997, p. 48.

Era una maravilla lo bien que dominaban sus posiciones y sus salidas, y cada persona sabía según qué esquema(se había dispuesto el suelo del escenario a manera de tablero de ajedrez)tenía que moverse, y cada cuántos cuadros tenía que detenerse; y si en el escenario aumentaba el número de personas y era necesario cambiar de sitio, todos estaban bien enterados de a qué otra línea tenían que retirarse o a qué cuadrado del suelo, de modo que todos desempeñaban sus papeles sin complicaciones.

Ya en el XVII encontramos el *Ejemplar Poético* de Juan de la Cueva, escrito en 1606 y dividido en tres epístolas, en la tercera de las cuales hace referencia, entre otras cosas, a la caracterización tradicional de los personajes, aunque no se puede decir que sean tanto indicaciones para intérpretes como para autores de teatro:

*[...] vistiendo las figuras
conforme al tiempo, a la edad y al arte.*

*Al viejo avaro, envuelto en desventuras, (625)
al mancebo, rabiando de celosa,
al juglar decir mofas y locuras.*

*Al siervo sin lealtad, y cauteloso,
a la dama amorosa o desabrida,
ya con semblante alegre, ya espantoso. (630)*

*A la tercera astuta y atrevida,
al lisonjero envuelto en novedades,
y al rufián dar cédulas de vida.*

*Los efetos aplica a las edades,
si no es que dando algún ejemplo quieras (635)
trocar la edad, oficio y calidades.*

*El cómico no puede usar de cosa
de que el trágico usó, ni (a) un solo un nombre
poner, y ésta fue ley la más forzosa.¹⁰⁰ (720)*

Igualmente, en la comedia cervantina *Pedro de Urdemalas* podemos observar algunos llamados que Cervantes hacía con respecto a los actores, en los que su personaje principal describe al actor como persona ágil y provista de gran memoria. Pedía que los actores no hablaran con tonos, lo que supone una necesidad de hablar con mayor naturalidad. Pero si retomamos la estrofa podemos constatar que para este clásico de la lengua no era preciso un actor entregado, sino un actor capaz de mostrar tanto el llanto como la risa, sin los procesos a los que hoy día estamos acostumbrados.

*Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con [p]risa
otra vez al triste llanto.¹⁰¹*

Es decir, nos habla de lograr un juego libre de afecto y de emociones; de transmitir al público en consonancia con la edad, el temperamento y el estado social; del rechazo a la declamación; del manejo con inteligencia del verso; de dar vida al texto muerto. Pero talvez la valoración más interesante es su planteamiento acerca de la “imitación” que tiene la interpretación del actor, al que denomina “farsante”, y las indicaciones del camino que debe conducir a esa imitación, que no es otra cosa más que la coherencia entre el gesto y el texto, entre la imagen y la personalidad, entre el

¹⁰⁰ CIERVA, Juan de la. *Ejemplar Poético*, Clásicos Castellanos. Madrid: Editorial Espasa Calpe, pp. 165–168.

¹⁰¹ CERVANTES, Miguel de. *Obras Completas de Cervantes*. Madrid: Aguilar, 2004, p. 820.

pensamiento y la emoción. Es como si prácticamente propusiera una búsqueda en la interpretación de los personajes como son en la realidad. Vuelvo a retomar la famosa frase shakespereana antes mencionada: “la acción a la palabra y la palabra a la acción”. Es una insistencia a encontrar una vía interpretativa de los grandes textos de la época fuera de una declamación suntuosa y artificiosa.

En la misma línea van las indicaciones al respecto de Lope de Vega, en su “*Arte nuevo de hacer comedias*”, aunque éste no es un manual para actores sino un texto ensayístico, en el que como Cervantes, propone un trabajo más real que la imitación que el comediante realiza.

*No traya la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque, si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, semones y centauros.
Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitarte,
y, con mudarse a sí, mude al oyente;
pregúntese y respóndase a sí mismo,
y, si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.*

*Las damas no desdigan de su nombre,
y, si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verisímil;
el lacayo no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras;
y de ninguna suerte la figura
se contradiga en lo que tiene dicho,
quiero decir, se olvide, como en Sófocles
se reprehende, no acordarse Edipo
del haber muerto por su mano a Layo.
Remátense las scenas con sentencia,
con donaire, con versos elegantes,
de suerte que, al entrarse el que recita,
no deje con disgusto el auditorio.
En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para;
engañe siempre el gusto y, donde vea*

*que se deja entender alguna cosa[...]*¹⁰²

Nos parece que podemos extraer tres elementos fundamentales para el arte de la interpretación; la verdad como elemento de convencimiento, lo verosímil del comportamiento y el público. Pese a que el lenguaje utilizado en el teatro clásico español, de por sí marca ya una distancia con el verso por su artificiosidad, sin embargo, se insiste en lograr decirlo con todos los elementos persuasivos para que transmita al espectador las emociones buscadas por el poeta. Haciendo de nuevo otra reflexión que se desprende de esta anterior, podríamos imaginar que la utilización del verso podría llevar al actor por dos caminos: la declamación pura, apoyada en la exageración tonal y gesticular, o -y resulta más interesante pensarlo-, que el actor buscara en la realidad comportamientos más cercanos que puedan persuadir fácilmente al espectador.

La Comedia del Siglo de Oro también hará importantes aportaciones en relación con personajes, los cuales, al igual que los de la *Comedia dell'Arte*, han quedado a lo largo de la historia de la dramatización y de la interpretación, pues muchas veces son tomados como referencia a la hora de crear un tipo o personaje. De ellos los más característicos son el *Rey heroico*, el *Poderoso*, el *Caballero*, el *Villano*, el *Galán*, la *Dama* y la *Criada*. Pero el genuinamente español que constituye una verdadera aportación del género, utilizada ampliamente por los autores posteriores, es el *Gracioso*, personaje de categoría inferior dentro de la comedia. Inicialmente fue creado por Bartolomé de Torres Naharro y constituye por antonomasia el tipo de la comedia española. Se le conoce también como *Figura del donaire*.

¹⁰²DE VEGA, Lope. 'El Arte Nuevo de Hacer Comedias en este tiempo', *Ciudad Seva*, 2005. Disponible en: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/vega1.htm>>.

2.4.4. Francia

En Francia habrá una particularidad, que antes que liberar el teatro, reprimirá sus formas expresivas y limitará el juego de la escena a convencionalismos pautados por un ente regulador conocido como La Academia Francesa, la cual retoma los preceptos del clasicismo y los pone como determinantes para el desarrollo de la literatura y del arte. En el teatro retoma las reglas clásicas de unidad de tiempo, lugar y acción, además de las formas escénicas de recato y decoro. Esto indudablemente influencia a los grandes literatos y hace que se apeguen a su norma, como es el caso de Corneille y Racine, o que se alejen y la critiquen, como Moliere.

La primera obra que encontramos, producto del esfuerzo de los académicos franceses por crear una teoría estética que lo incluyera todo, es la titulada *Tratado de la acción de la oratoria o de la pronunciación y del gesto*, a la que en 1707 seguirá un trabajo del también francés Grimarest. El primer manual inglés de este tipo data de 1710 y se titula en honor al gran actor de tal nombre que había muerto por esas fechas y en el que el autor hace referencia a los franceses e intenta superarlos. Todos estos tratados o manuales están referidos principalmente a la expresión oral, facial y a los gestos del actor en escena. Estos tratados evidencian, de una u otra manera, que en este período se reconoce al actor profesional como estatuto y se es consciente de que su ejercicio actoral es una disciplina que empieza a requerir de la técnica, con todos los elementos constitutivos del arte de la actuación, técnicas recomendadas por autores –como he señalado anteriormente.

En la mayoría de estos tratados se utilizan las normas académicas vigentes, entre las cuales cabe resaltar la unidad de lugar, de acción y de tiempo, así como la verosimilitud y las normas del decoro. Esto unido a las particulares exigencias de la escritura y de la recitación del verso clásico, que ya de por sí conllevan dificultades implícitas, marcan un inicio de la sobreexpresión gestual y emocional del actor y un camino al tratamiento del gesto y del movimiento, acompañados de una voz que cumplirá cabalmente los preceptos de la oratoria clásica. Y a este propósito, Jean Baptiste Poquelin, Molière, en sus obras *La crítica de la Escuela de Mujeres* y *El impromptu de Versalles*, hace un cuestionamiento a las famosas normas, dramatiza su

posición al respecto, plantea una crítica severa a los académicos y propone al actor ser lo más natural posible en la escena:

*[...] Cuando pintáis héroes, hacéis lo que se os antoja. Son retratos a placer, en los que no se busca parecido, y no tenéis más que seguir los rasgos de una imaginación que levanta el vuelo y que abandona, con frecuencia, lo cierto para apresar lo maravilloso. Más, cuando pintáis a los hombres, hay que hacerlo del natural. Se desea que esos retratos tengan parecido, y no habréis hecho nada si no lográis que se reconozca en ellos a las gentes de vuestro siglo. En una palabra: en las obras serias basta, para no ser censurado, con decir cosas de buen sentido y que estén bien escritas; pero no es suficiente en las otras: hay que divertir en ellas, y es singular empresa la de hacer reír a la gente honrada.*¹⁰³

[...] querer remedar a un actor en un papel cómico no es pintar a él mismo: es pintar, según él, a los personajes que representa y emplear los mismos trazos e idénticos colores que los que se ve obligado a utilizar en los diferentes cuadros de los caracteres ridículos que imita del natural; pero remedar a un actor en los papeles serios es pintarlo con defectos que son enteramente suyos, puesto que esa clase de personajes no admiten ni los gestos ni los tonos de voz ridículos por los cuales se les reconoce.

¹⁰³ POQUELIN MOLIERE, Jean Baptiste. *Obras Completas*, Traducción de Julio Gómez de la Serna. Madrid: Aguilar, 1973, p. 348.

*[...] Procurar, pues, todos asimilar bien el carácter de vuestros papeles, e imaginaros que sois lo que representáis. [...]*¹⁰⁴

En 1657 Hédelin Francois¹⁰⁵, conocido como el abad d'Aubignac, publica un ensayo dramático en donde plantea una fiel adhesión a las normativas aristotélicas y rescata los elementos clásicos. Enfocando la acción y lo verosímil desde la dramática y la interpretación, exige del actor la posesión del papel olvidándose de él.

En el siglo XVIII, el modelo interpretativo imperante estaba fundamentado en la mera verbalización, la declamación e incluso el divismo actoral. El movimiento escénico venía determinado por el conocimiento del oficio del actor (experiencia) más que por los ensayos. Los actores sabían cómo dejar las posiciones dominantes a los actores importantes en el momento preciso. Las réplicas se dirigían tanto a los otros actores como al público y no se daba la espalda al espectador.

Aunque podemos considerar que en el siglo XVIII se empezaron a poner las bases de la actuación moderna, el estilo puede definirse mejor por sus diferencias con el de nuestra época. Su característica dominante fue el ser esencialmente formal: “representación” en oposición a “interpretación”. Mientras que actualmente se hace énfasis en el contenido y la preparación interna, entonces se hacía en la forma y la preparación externa; mientras nosotros buscamos lo específico –la creación de un personaje individual, único-, ellos tendían a lo general: al tipo o arquetipo; mientras nuestra época y nuestra dramaturgia proponen una actuación interior [...] al actor dieciochesco se le pedía que exteriorizara gráficamente.

Parte importante y determinante del estilo fueron también las convenciones escénicas que normaron estrictamente el comportamiento del actor sobre la

¹⁰⁴Ibid., pp. 364-367.

¹⁰⁵Hédelin Francois, abad de d'Aubignac, dramaturgo y ensayista nacido en París en 1604.

escena. Nacidas de las ideas estéticas y de las reglas de urbanidad, fueron elevadas por la costumbre al nivel de normas, de códigos comprendidos por todos, esperados por los espectadores y acatados por los actores [...] Se consideraba una falta de respeto colocarse de perfil o dar la espalda al público; era mal visto que los actores se cubrieran la cara con las manos o con algún objeto o que extendieran los brazos hacia el auditorio. Tampoco debían accionar ni desplazarse con demasiada rapidez pues los espectadores perdían de vista su expresión facial. Era también usual que un actor, después de su parlamento, cambiara lugares con su interlocutor. [...] Como la posición completamente de frente era también considerada errónea y falta de respeto, se utilizaron las direcciones del cuerpo o épaulementdel ballet: effacé, croisé y echarte. En esas posiciones, las extremidades se encontraban dirigidas hacia el interlocutor, al mismo tiempo que el torso y el rostro quedaban de frente a los espectadores, jugándose en la posición tres cuartos de perfil.¹⁰⁶

A partir de ahora el término declamación será el que más se utilice en los títulos de los tratados sobre el arte de representar o de las instituciones donde se educaba a los cómicos. Paradójicamente también a partir de ahora se le va a empezar a considerar como una forma enfatizada y ampulosa de decir el texto. Los actores, al igual que hoy en día, buscarán la verdad, la naturalidad. Así queda dicho en 1728 por Luigi Riccoboni, actor italiano, con una gran herencia en la *Comedia dell'Arte* y cuyas propuestas llegará a molestar a Diderot, quien ironizará sobre ellas en su paradoja.

Para el cómico es necesario y principal dejar claro que en su papel no se aparta de la verdad. Debe intentar sentir en su papel aquello que no expone como si fuera suyo, aunque de otro es. Siempre la naturalidad aconseja el buen juicio, luminaria que tal se llama y que buena es en casa, en plaza, a la mesa, y en la escena¹⁰⁷.

¹⁰⁶ SMITH, Ramos. *Maya, el Actor en el siglo XVIII*. México: Escenología, 1994, pp. 26–27.

¹⁰⁷ FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel. *La Comedia Del Arte: materiales escénicos*. Madrid: Fundamentos, 2006, p. LVIII.

Riccoboni, más conocido artísticamente como *Leilo*, autor de *El arte de la representación* y *Reflexiones sobre la declamación*, era partidario de la identificación del actor con el personaje con ciertas restricciones, es decir, evitando los excesos. A Riccoboni no le preocupaba la realidad objetiva, sino su representación idealizada en la escena. Naturaleza, buen sentido y decoro eran sus preceptos más constantes. Y por razones prácticas justificará la distorsión de lo natural, ya que atenuará el principio de identificación del actor con el personaje. Y aunque apuesta por la sensibilidad como elemento primordial de la actuación, decía que era preciso “*ir dos pulgadas más allá de lo natural*”, a lo cual su hijo, el actor y escritor Antoine François Riccoboni, se oponía rechazando la declamación vehemente y abogando por una declamación natural y modulada.

[...] los antiguos entendían mal la palabra declamación, y su etymologia hacía ver, que solamente llamaban declamadores a aquellos que hablaban gritando. Es necesario reflexionar, para no engañarnos en el verdadero sentido de dicho término; porque no es la fuerza de la voz la que forma el grito, y sí la manera de producir el sonido, y sobre todo la frecuente recaída en los intervalos de la misma especie.

*Todo el arte del teatro consiste en un muy pequeño número de principios. Es necesario siempre imitar la naturaleza. La afectación es el mayor de todos los defectos. Por más que éste sea el más común, únicamente el gusto nos puede contener en los estrechos límites de la verosimilitud.*¹⁰⁸

¹⁰⁸RICCONONI, Antoine. *El Arte Del Teatro*. Traducido del francés por Joseph de Resma. Madrid: editado por D. Joaquín de Ibarra, 1783, pp. 28–29–144.

En Francia, como fruto del esfuerzo de los académicos franceses por crear una teoría estética que lo incluyera todo, se publica el *Tratado de la acción del orador, o de la pronunciación y del gesto*¹⁰⁹ de Mr. Conrat¹¹⁰, referido a las expresiones oral, facial y gestual del actor en la escena, al que en 1707 seguirá otro trabajo en este sentido del también francés Grimarest. Todo ello, unido a las particulares exigencias de la escritura y la recitación del verso clásico, marcarán un inicio sobre la expresión gestual y emocional del actor, un camino al tratamiento del gesto y del movimiento, acompañados de una voz acorde con los preceptos de la oratoria clásica.

Estos factores suponen el inicio de la “*teatralización*” de la que nos hablará críticamente Stanislavski y que sin duda tendrá un largo recorrido hasta el inicio del naturalismo, como veremos más adelante. En el tratado de Conrat podemos apreciar algunos apuntes, además de los del gesto sobre la acción y la imaginación del actor, como único elemento necesario para provocar estados emocionales en él.

No se oye en púlpito, cátedra, tribunal o teatro quien no incurra en muchos, o algunos de los vicios, que se intentan corregir en este Tratado: por defecto del gesto y de la acción [...] y el cómico no acierta con la ilusión teatral para despertar los afectos, ni ejecutar su papel con aquel carácter de verdad, que forma el interés del drama.

[...] la escena triste la convierten en llorona, y no es lo mismo estar triste que llorar; la ira, o enojo la figuran ridículamente o por su mala persona, o porque hacen tales extremos, que parece se han escapado de la casa de los locos: una mujer de buen parecer y airada, aumenta su

¹⁰⁹ Traducida al castellano por D. Miguel de la Iguera y Alfaro en Madrid en 1784.

¹¹⁰ Valentin Conrat fue secretario del rey de Francia y fundador de la Academia Francesa.

hermosura, y no hay cosa más digna de risa que un chichimeco en cólera: otros la toman por la seriedad inmutable, y aunque se desquicie el Globo, duran en la misma indolente estupidez; no guardan en el amor aquella decencia y decoro que corresponde a los altos personajes que representan; los movimientos y gestos de una princesa enamorada son diferentes de los que en tal caso hará una barnizada petrimetra, o una rabanera de la calle [...]

El vicio más general del teatro es la monotonía, la cual quita el carácter de verdad a la representación, porque o perseveran en la misma modulación, o las caídas finales son tan parecidas que son la misma, o repiten frecuentemente las mismas inflexiones: la acción suele parecer igual monotonía.

[...] los antiguos actores procuraron con tanto cuidado adquirir la facilidad de agitar su imaginación hasta poder derramar lágrimas en abundancia, y lo conseguían tan admirablemente que algunos conservaban bañado todo su rostro de ellas, aun después de haber salido del teatro. Se valían para ello de varios medios, pero el más eficaz era exaltar profundamente su imaginación representándose aquellos sucesos reales, que habían estremecido con fuerza sus corazones; y no las Fábulas que representaban, y que en efecto no los podían mover¹¹¹.

¹¹¹CONTRACT, Valentin. *Tratado de la acción del orador, u de la pronunciación y del gesto*, Sig. 2/24487. Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 4–5–35–36–40–234.

Será en 1749 cuando el historiador y dramaturgo francés Remond de Sainte – Albine¹¹² publica *Le Comedien*, obra en la que se aparta completamente de la oratoria anterior y plantea una discusión sistemática del actor y de su arte. En ella prioriza las capacidades innatas del actor sobre la formación técnica y el aprendizaje. De acuerdo con la ley horaciana del decoro, considera que los personajes deben ser interpretados por aquellos que posean condiciones innatas adecuadas al papel: los graciosos para los personajes cómicos, los atractivos para los galanes, los corpulentos para los héroes, etc. También hace referencia a la verosimilitud, para lo que propone distintos recursos técnicos tales como la voz, el gesto, el movimiento..., diferenciando entre emoción verdadera e imitación de la emoción, es decir, lo que se conoce como sobreactuación. Pero posiblemente una de las aportaciones más importantes que realiza Sainte – Albine es la diferencia que establece entre actor y lo que denomina genio creador, según la cual el primero sólo es capaz de imitar la realidad de forma verosímil, mientras que el segundo además la dota de riqueza, variedad y profundidad, confiriéndole así valor artístico.

En 1751 en España encontramos *Memorias literarias de París* de Ignacio de Luzán, cuyo capítulo XI está compuesto por la traducción de un fragmento de “*El arte del teatro*” del francés François Riccoboni, quien un año antes había sido publicado en París. En el Luzán propone a las compañías francesas como modelo en cuanto a formas de representar, así como hace referencia a la gestualidad y movimientos de brazos.

Podemos observar, que a lo largo de la historia del actor, se van imponiendo una u otras exigencias a los actores que se mueven en los dos campos; el de la Vivencia y el de la representación. Ambas han coexistido y han tenido a los que están a favor y a los que las critican, pero lo interesante posiblemente es que en toda esta trayectoria sale a relucir constantemente lo que conocemos como sentido de la verdad; con independencia de que corrientemente se aborde, para ambas existe y se vuelve

¹¹²Pierre Rémond de Saint-Albin (1699 – 1778) fue un historiador y dramaturgo francés

necesaria. Una cosa más que no podemos dejar de lado es cuando Conrart introduce un elemento fundamental de la psicotécnica; la imaginación.

No obstante, a lo largo de este siglo surgieron una serie de actores cuyo ideal interpretativo no coincidía con el modelo imperante, sino que respondía a uno más innovador basado en formas más libres y naturales, tales como Michel Baron¹¹³ y Adrienne Lecouvreur,¹¹⁴ en el primer tercio del siglo; Charles Macklin,¹¹⁵ David Garrick,¹¹⁶ Lekain¹¹⁷ y Mme. Clairon¹¹⁸, entre otros.

Pero si en este siglo hay una figura verdaderamente relevante en este sentido es el francés Denis Diderot (1713-1784), figura importante de la Ilustración como escritor, filósofo y enciclopedista francés, de quien, aunque fue autor de varios dramas burgueses como *El hijo natural* o *El padre de familia*, su contribución más interesante para el teatro la constituyen sus ensayos al respecto, como *Conversaciones sobre el hijo natural* (1757), *Discurso sobre la poesía dramática* (1758) y el libro que hoy nos ocupa, *La paradoja del comediante*, y a la que dedicamos el siguiente capítulo.

¹¹³ Actor y dramaturgo francés (1653 – 1729).

¹¹⁴ Actriz francesa (1629 – 1730).

¹¹⁵ Actor y dramaturgo irlandés (1699 – 1797).

¹¹⁶ Actor y dramaturgo británico (1717 – 1779).

¹¹⁷ Actor francés (1728 – 1778) cuyo nombre original era Henri Louis Cain.

¹¹⁸ La Claire-Leris Josefo, llamado Mademoiselle Clairon o el Bugle, fue una actriz de la *Comedia francesa*, nacida en Condé-sur-l'Escaut el 25 de enero 1723. Murió en París 29 de enero 1803.

CAPÍTULO III. LA PARADOJA DEL COMEDIANTE LOS MODELOS

La Paradoja del comediante desde el punto de vista de la estructura y del contenido es una obra compleja. Se desarrolla a través de los diálogos siguiendo el fiel ejemplo grecolatino entre dos interlocutores en el que introducen como tema principal la tesis fundamental que el enciclopedista francés quiere exponer: el comediante debe ser un espectador frío de lo que representa.

Denis Diderot afirma que solamente la naturaleza puede ofrecer cualidades a las personas, cualidades que podrán perfeccionar su propia técnica y su propia experiencia como seres dentro de una sociedad. Para él, es muy importante que el actor posea una gran capacidad de discernimiento y se despoje de toda sensibilidad y poder desarrollar así su capacidad para imitar y reflexionar sobre la naturaleza humana que le rodea. El filósofo francés piensa que el comediante debe recurrir a la memoria y a la imaginación como facultad del mismo espíritu y debe aprender a procesar y a ordenar racionalmente todos los elementos que requiere para su personaje. Diderot piensa que el recuerdo es la forma elemental de la imaginación, porque podemos pensar e imaginar cómo era la sociedad en otra época y eso de por sí ya dictará pautas de comportamiento para expresar cualquier tipo de emoción del actor a través de signos exteriores. Por ello, para el ilustrado francés, el talento del actor se encontraría precisamente no en sentir, sino en expresar correctamente los sentimientos imitados a través de esos signos exteriores.

Es a través de la significación del sentimiento trabajado mediante la reflexión y la memoria que el actor lograra no involucrarse en el mundo de la emoción y hará una correcta selección de los gestos, la voz, el movimiento, los tempos, el sonido, etc, del carácter (personaje, estado) que pertenece a la realidad configurada en la memoria. Esta especie de distancia propuesta por Diderot muestra a un actor que una vez terminada su representación no padecerá ningún tipo de melancolía, ni mucho menos se sentirá turbado, sino que volverá a repetir la imitación sin problema alguno, hasta la nueva representación. El actor no siente nada pero sí debe provocar la emoción y el sentimiento en el espectador mediante los recuerdos establecidos en su memoria. El

actor es el emisor de la emoción sin sentirla, para el personaje es solamente una ilusión que no va a condicionarle en absoluto y es el espectador el receptor que realiza la asociación del actor y el personaje en uno. Es la paradoja del ilustrado. Es el espectador el que asiste a la representación para sentirse afectado por la interpretación de los actores; no le interesa ver llorar a un actor ni ver de qué manera se emociona, sino quiere llorar y emocionarse él mismo.

Por otro lado podemos apreciar otra paradoja y es lo que Diderot señala como la naturalidad, es decir, la realidad puesta sobre la escena, que conduce a la vulgaridad, pero en relación a la cual el actor deberá, con un trabajo racionalizado de imitación fiel de los signos exteriores, conmover al espectador con la naturalidad que precisa su personaje sobre la escena. De este modo el espectador reconocerá esos gestos y esas emociones simplemente porque son universales.

Vamos a analizar las aportaciones extraídas del libro Diderot, desde la visión actoral, intercalando con algunas de las observaciones que del mismo escrito han realizado algunos directores de teatro, para poder hacer posteriormente una comparativa sobre los modelos interpretativos que propone para el actor.

3.1. Modelos Diderotianos

Siguiendo el estilo de los diálogos platónicos, *La paradoja del comediante* se escribe entre 1773 y 1777 y fue publicada hasta 1830. Es un diálogo entre dos conversadores, en el cual desarrollan varias reflexiones sobre el actor y el teatro, un diálogo, que marcará un antes y un después en las ideas posteriores sobre la interpretación dramática. Para Jaques Copeau,¹¹⁹ Diderot llega a “encarnar un resurgimiento teatral, desde el punto de vista del actor, y llega hasta hacerlo depender del mismo artista.”¹²⁰

¹¹⁹ Fue actor, teórico, pedagogo, director de teatro y fundador del teatro de Vieux-Colombier (1879-1949)

¹²⁰ DIDEROT, Denis. *La Paradoja Del Comediante*. Madrid: La Avispa, 1995, p. 5.

Realmente y, como hemos comprobado en el capítulo dedicado a los antecedentes, siempre ha existido una vinculación entre el orador y el actor debido a que comparten una característica en común y es que ambos hablan para otras personas, es decir, representan o narran historias. El actor siempre ha servido de modelo al orador para que éste consiga a través del ejemplo técnico mejorar su voz, ser más persuasivo, emocionar al espectador, etc. Durante muchos siglos, la oratoria se estuvo nutriendo de la interpretación. Posiblemente, esto hacía que se manifestara un tipo de exigencia al actor en cuanto a un tipo de interpretación más alejada de la falsedad al momento de decir sus textos y se intentara buscar lo que hoy podríamos llamar “organicidad”, “naturalidad” o “verdad”.

Lee Strasberg¹²¹ sostiene que los problemas esenciales de la interpretación son si el actor siente o simplemente imita y si debe hablar de forma natural o retórica. Pero, ¿qué es ser natural? Se trata de interrogantes tan antiguos como la interpretación misma y que no derivan del movimiento realista, sino de la naturaleza del proceso de interpretación. En esta investigación nos conducen a una búsqueda de las formas o modelos interpretativos que a partir de Stanislavski van a adoptar grandes directores y actores. A propósito del desarrollo de este capítulo dedicado a La Paradoja del Comediante comenzaremos con un cuestionamiento que generará un abanico amplio para la discusión: cuando un actor es natural, ¿está imitando o está sintiendo los procesos emocionales del personaje?

La paradoja del comediante es en esencia un planteamiento prácticamente técnico de la interpretación, aparte de las relaciones que Diderot establece desde la perspectiva ética, moral y normativa de la sociedad de su época. El filósofo propone un trabajo metódico y racional del actor, que aparta cualquier indicio de buena realización a todo actor que esté sometido a la sensibilidad o emoción. Aunque los modelos son tomados de la realidad, deben ser transformados a través de la imitación de los

¹²¹STRASBERG, Lee. *Un Sueño de Pasión - El Desarrollo Del Método*. Edición a cargo de Evangeline Morphos. Barcelona: Editorial Icaria, 1990, p. 22.

caracteres en la escena, sólo así, el actor podrá controlar su capacidad de ejecución. No sentir proporciona al actor mayor efectividad, mayor control sobre su ejecución, solamente de esta manera se podrá crear la verdad en la escena.

La Paradoja del comediante va a introducirse en un problema, al menos objeto de discusión, que como ya hemos visto, se arrastra desde el mundo griego, la sinceridad o lo falso del discurso escénico del actor. Para Diderot, el comediante imitador puede llegar al punto de representarlo todo sin que haya nada que reprender en contraposición al comediante de temperamento que muchas veces estará excelente y muchas detestable, interprete el género que interprete.¹²²

Reclama una preparación del actor alejado de cualquier sensibilidad que le haga perder la observación constante sobre el papel que interpreta. Para Diderot, el actor o comediante, realmente no siente lo que comunica, el único que puede sentir durante la representación es el mismo espectador por la grandeza racional en la ejecución del actor. Este fingimiento del actor posee una labor por detrás, ya que necesita un trabajo detallado de la observación de las pasiones y de la naturaleza para su recreación posterior, siendo necesario un método que reactive la creatividad del actor. Un sistema de trabajo con el que el actor pueda mantenerse dentro de la observancia y la imaginación de sus caracteres.

Argumentaba que la actriz francesa Clarion cuando inició su trabajo en la escena, actuaba como una autómatas, luego fue adquiriendo experiencia y sus trabajos en la escena eran buenos porque había adquirido un método, el que perdió tras una ausencia de diez años y que le hacía actuar moderadamente. Para Strasberg, posiblemente fue este requerimiento de un método de creatividad para llegar de forma consistente a la misma, lo que atrajo a Constantin Stanislavski a las formulaciones que Diderot hacía en su paradoja.¹²³

¹²²DIDEROT, *op.cit.* p.5.

¹²³Se refiere Strasberg que mientras él descartaba la *Paradoja del comediante*, atrajo su atención el hecho de que Stanislavski le dedicara un aparte en su libro biográfico *Mi vida en el arte*, que escribió el director ruso. Véase *Un Sueño de Pasión* de Lee Strasberg, p.49.

Esta observancia de la emoción lleva al actor a interpretar de una forma fría, controlando todos sus excesos posibles y permitiendo que el personaje tome posesión de él. No trabaja con emociones reales, sino que es simplemente una recreación racional de los signos exteriores de las emociones, que debe ejecutar para lograr la verdad de su personaje. Con ello, el planteamiento de Diderot descarta contundentemente cualquier intento de identificación actor-personaje.

Diderot realiza una separación entre la vida y el arte, partiendo de la constatación de que el intérprete no hace lo mismo en la escena que en la vida real. - “el actor nada dice en sociedad del mismo modo que en la escena; será un bien o un mal, pero es así, porque es otro mundo.”¹²⁴ Su insistencia en la de imitar modelos hará que el actor pueda comprender racionalmente todo lo que sucede en su personaje en el momento de representarlo y pueda convertir los estados emocionales de éste, a través del fingimiento, en signos exteriores que conmuevan al espectador y no a él mismo. ¿Cómo podrían dos actores diferentes representar del mismo modo un mismo papel?, se pregunta el Diderot.

Los escritores se aproximan con sus palabras a un pensamiento, a un sentimiento, a una idea que son solamente signos que han de ser completados por el comediante por medio del movimiento, los gestos, la entonación, el rostro, la mirada y las circunstancias del momento.

Es el actor el que completará la idea del autor; porque éste no puede corporizar su idea en la escena, ese trabajo le corresponde al actor. Es lo que, como hemos dicho, Stanislavski llama “el alma del personaje” y el actor abordará esa alma o ese cuerpo (sus gestos, voz, miradas, movimientos, etc.) en la escena, según nos plantea Diderot, dentro de dos posibilidades muy opuestas, - porque la existencia de dos tipos de actores es evidente para él- , dos formas de abordar que no tienen, en apariencia,

¹²⁴Ibid, p5

nada que ver la una con la otra y que tienen que ver con las cualidades que Diderot reclama del comediante, “del gran comediante”.

*Yo reclamo de él mucho discernimiento, que sea un espectador frío y sereno; en consecuencia, le exijo mucha penetración y ninguna sensibilidad, esto es, el arte de imitarlo todo, es decir, una aptitud semejante para todo género de caracteres y para toda clase de papeles.*¹²⁵

De este modo aparta cualquier atisbo de sensibilidad en el actor que le permita expresar o conmoverse con la emoción - ¡ninguna sensibilidad! –¹²⁶ durante la representación. Diderot pone en duda la capacidad del actor que emplea la emoción para poder representar el mismo papel con el mismo color y éxito en representaciones continuas.¹²⁷ Los actores que interpretan con alma sus papeles, es decir, con la emoción, no pueden contener la menor unidad, varían su estilo y les será imposible mantener un equilibrio en el resultado escénico.

*... fracasarán mañana en el pasaje en que hoy sobresalieron, o se distinguirán donde la víspera se deslucieron.*¹²⁸

De la naturaleza es de donde salen los impulsos del actor sensible y lo único que hace y dice sale del corazón. En ningún momento este tipo de comediante reflexiona sobre las razones y los hechos, solamente sigue sus impulsos y es él mismo

¹²⁵Ibid, p.5

¹²⁶Para Jaques Copeau He aquí la paradoja, que torcerá todo. Paradoja que asumió su forma más agresiva en las observaciones sobre Garrick. Allí leíamos que: "La falta de sensibilidad es la que hace actores sublimes". Esta frase, al ser escrita, debió llenar a Diderot de profundo entusiasmo. (¡Es como el viento huracanado, que enloquece su espíritu!). Pero en el momento de transcribirla en la Paradoja, capta la enormidad, y la corrige de este modo: "la que prepara a los actores sublimes", frase que no dice mucho más. Véase página 10 del estudio preliminar que Jaques Copeau hizo de *la Paradoja del Comediante* publicado por Ediciones El Aleph.com. http://www.doooss.org/libros/Diderot_Denis.PDF

¹²⁷DIDEROT, Denis. *La Paradoja Del Comediante*. Madrid: La Avispa, 1995, p. 5.

¹²⁸DIDEROT, Denis. *La Paradoja Del Comediante*. Madrid: La Avispa, 1995, p. 5.

en la escena, no el modelo ideal y sublime que debía ser. Vuelve su trabajo mediocre. Sin embargo, Diderot, ante la menor duda sobre la elección y comportamiento del comediante en la escena pregunta: ¿habrá alguna verdad que sea natural? , es claro que para él no existe tal posibilidad, es como cuando un escultor copia un mal modelo en su imagen. Imposible interpretar fuera de toda mediocridad al interpretar el carácter de uno mismo y ésta es la única cosa que hace un actor sensible en la escena. Es absolutamente imposible hacer los modelos que ofrece el autor. Son modelos cuya imagen no se personaliza a individuos que están en la sociedad sino que son modelos sacados de la imagen comportamental de todos; es decir, tienen rasgos generales pero no son, en lo absoluto, el retrato exacto de ninguno. Basta pensar dentro de estas líneas, que no se tienen los mismos miramientos con los seres imaginarios que con los seres reales. Define a la sensibilidad de la siguiente manera:

*Sensibilidad, según la sola acepción que se ha dado hasta hoy a ese término, es, me parece, aquella disposición compañera de la debilidad de los órganos, consecuencia de la movilidad del diafragma, de la vivacidad de la imaginación, y de la delicadeza de los nervios, que inclina a compadecer, a estremecerse, a admirar, a temer, a turbarse, a llorar, a desvanecerse, a socorrer, a huir, gritar, perder la razón, a exagerar, despreciar, desdeñar, a no tener idea precisa de lo verdadero, de lo bello y lo bueno, a ser injusto, a ser loco.*¹²⁹

Esta sensibilidad descrita por Diderot, imposibilita al comediante para hacer papeles fuertes que sobreviven a los actos violentos de obras como las de Shakespeare. Además, argumenta, que solamente habría que multiplicar esa cantidad de sentimientos con las de los espectadores para saber que también se multiplican las buenas y malas acciones, los elogios y las críticas exageradas. No habrá medida, no habrá control, prácticamente...un mar de lágrimas.

¹²⁹ ibid, p.45

Los grandes poetas, los grandes actores y tal vez en general todos los grandes imitadores de la naturaleza son los seres menos sensibles", pienso, dice Copeau, que no desea rechazar en el artista, vale decir, en el "contemplador", otra cosa que cierta "susceptibilidad a la impresión de las cosas morales", susceptibilidad que él mismo sufría, y esa facilidad hacia los "sentimientos de humanidad, de piedad, de ternura" que Bossuet llamaba "vulgar" y que nosotros, irrespetuosamente, denominamos "sensiblería"¹³⁰.

Contrariamente a la sensibilidad del actor, Diderot sostiene que si el comediante fuera observador atento y esmerado imitador, éste, fortalecería su arte lejos de debilitarse con sus nuevas reflexiones. Un comediante reflexivo, un comediante capaz de imitar constantemente modelos ideales por imaginación o por memoria, un comediante estudioso de la naturaleza misma y observador perseverante de nuestras sensaciones. Este comediante, será siempre, en todas las representaciones, el mismo, dará los mismos resultados y estará siempre dentro de la perfección: "en su mente, todo ha sido ordenado, calculado, combinado, aprendido; no hay en su declamación ni monotonía, ni disonancias",¹³¹ajustándose a un modelo imaginado por el autor.

El actor o comediante para Diderot será un espejo capaz de reflejar los objetos y mostrarlos con la misma precisión, fuerza y la misma verdad. Podrá jugar con los signos de las emociones sin sentirlas, sin sucumbir a ellas y de esta forma, estará en territorio seguro. Será capaz de reproducir los mismos resultados en cada una de las escenas, con los mismos acentos, actitudes, gestos y movimientos. Tomará los acordes y los tonos convenientes a sus partes para acomodarse a ellas de la forma correcta y necesaria. Nada puede suceder, ni ir en detrimento del actor, porque desde el primer día, lo tiene todo preparado para reproducir la copia del resultado que ha decidido mostrar, noche a noche.

¹³⁰ Ibid, p.11.

¹³¹ Ibid, p.9.

Pero surgen unas cuestiones que podrían relacionarse con las poéticas contemporáneas como el teatro épico de Bertolt Brecht, o con las deducciones sobre los modelos interpretativos que a lo largo de su vida desarrolla Constantin Stanislavski y que desarrollaremos en apartados posteriores, cuestiones que Diderot se plantea de la siguiente forma:

*Si el actor es él cuando representa, ¿cómo podría dejar de serlo? Y si quiere dejar de serlo, ¿cómo hallaría el punto justo en que debe situarse y detenerse?*¹³²

¿El actor se transforma en su personaje o se distancia de él? Posiblemente, esta cuestión sea uno de los asuntos pendientes de aclarar en las formas de trabajo de los actores hoy en día, cuando se habla del actor de vivencia y del actor representativo,¹³³ para Diderot, el actor sensible y el actor imitador. Poco a poco, nos iremos adentrando en este tema para tratar de ir buscando las conexiones existentes entre los que nos han legado sus teorías interpretativas y los postulados diderotianos.

¿Hay, acaso, arte más perfecto que el de la Clairon? No obstante, si se la sigue y estudia, tendremos la prueba de que a la sexta representación ya sabe de memoria todos los detalles de la obra y las frases de su papel”. Para Diderot, la Clairon sin duda, se ha creado un modelo al cual se ajusta; “su modelo es el más alto, el más grande, el más perfecto que le fue posible concebir, pero ese modelo tomado de la historia o creado por su imaginación, como un gran fantasma, no es ella. Si ese modelo fuera de su altura, su acción sería muy endeble y pequeña.”¹³⁴ La actriz solamente necesita

¹³²Ibid, p,9

¹³³ STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Traducido del ruso por Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1994, p. 12.

¹³⁴DIDEROT, *op.cit*, p,9

elevarse a la altura de su fantasma (personaje), dominarlo por completo y repetirlo sin emoción alguna.”

*...es el alma del maniquí que la envuelve, adherido a ella por efecto del estudio. Tendida con negligencia en un canapé, inmóvil, con los brazos cruzados y con los ojos cerrados, puede seguir de memoria su ensueño, su ideal, oírse, verse, juzgarse y juzgar la impresión que provocará. En este momento tiene un doble ser: es la pequeña Clairon y la grande Agripina.*¹³⁵

Nos detendremos justamente en esta expresión “un doble ser”: la pequeña Clairon y la grande Agripina. ¿Qué es realmente lo que quiere plantear Diderot con esta descripción? ¿Podría decirse que es una contradicción entre el actor y el personaje representado? Nos muestra una relación actor-personaje independientes y que al imponerse una de ellas, “el fantasma”, elimina a la otra.

El actor presta su cuerpo a este ser imaginario o imitado de un modelo ideal, de la naturaleza misma, él no se toma como modelo sino que los modelos están en el exterior, en la sociedad misma, alejados de su propia identidad. Sin embargo y para reiterar su posición ante este hecho, nos dice que “el actor no es el personaje, sino la representación del mismo, hecha de modo tan perfecto que se la toma por el personaje mismo. La ilusión domina al espectador, pero nunca al actor.”¹³⁶

[...] el actor se ha escuchado a sí mismo durante mucho tiempo. Se escucha en el momento en que conmueve, y todo su talento consiste, no en sentir, como ustedes suponen, sino en expresar de tal modo los signos exteriores del sentimiento que pueda engañarnos al oírle. Los gritos de su dolor están anotados en su oído; los gestos de su desesperación, en su memoria. Han sido ensayados delante del espejo, y el actor sabe en qué momento preciso sacará el

¹³⁵ Ibid, p.10

¹³⁶ Ibid, p.14

*pañuelo y dejará correr sus lágrimas. Vendrán en esta palabra, en esta sílaba, ni más tarde ni más temprano.*¹³⁷

*Ante el planteamiento del talento como copia genial de un fantasma imaginario o productor de un modelo para apartar los estados emocionales del actor, Jean Duvignaud sostiene que solamente comprendiendo que las conductas estéticas constituyen emociones originales distintas de las emociones de la vida cotidiana, puede oponer Diderot la verdadera emoción, que invade al ser y aniquila su inteligencia, y la emoción representada, que está construida por el actor y no implica necesariamente una vibración equivalente a los signos que sugiere.*¹³⁸

Para Diderot, todos los gestos, el dolor, gritos, sollozos, lágrimas, etc, están anotados en el oído y en la memoria del actor y solamente los reproduce para buscar motivar emociones en el espectador. La separación entre el hombre sensible y el comediante observador y racional es tajante, ya que mientras el hombre sensible obedece a los impulsos de la naturaleza, dice lo que sale de su corazón. Desde el momento en que atenúa o violenta sus dictados, es un comediante representando a su papel.

*El actor queda con la fatiga y el espectador con la tristeza; aquél se fatigó sin sentir nada, y éste ha sentido pero sin fatiga. Si no fuese así, la condición de comediante sería la más penosa de todas. Pero el actor no es el personaje, sino la representación del mismo, hecha de modo tan perfecto que se la toma por el personaje mismo. La ilusión domina al espectador, pero nunca al actor.*¹³⁹

Esta separación que Diderot establece entre el hombre sensible y el comediante observador y racional de esa realidad, está enmarcado en lo importante

¹³⁷Ibid, p.14

¹³⁸DUVIGNAUD, *op.cit.* pp. 62-63.

¹³⁹DIDEROT, *op.cit.* pp. 14-15.

de esa realidad que servirá de modelo y no en toda la realidad, porque en el arte, la verdad no se presenta entera sino que hay una transformación, una ficción, es una transposición de lo real. Con su imaginación un artista puede transformar esos apartes de la realidad para embellecerla. Vagtangov decía que solamente tomamos de la realidad lo que necesitamos, lo verdaderamente útil para el artista.

Reflexione un momento sobre la verosimilitud en el teatro, dice Diderot, ¿qué es lo que en el teatro se llama ser verdadero? ¿Es presentar las cosas como son en la realidad? No. Si fuese así, lo verosímil no sería más que lo común. Pues, ¿en qué consiste lo verosímil en la escena? En la correspondencia de las acciones, del discurso, de la figura, de la voz, del gesto, como un modelo ideal que imagina el poeta y que a menudo exagera el comediante”.¹⁴⁰ Por esta razón, Diderot insiste y repite que el actor nada dice en la sociedad del mismo modo que en la escena.

¿cómo es que está el número del pie de nota dentro del párrafo?

Para Duvignaud, es débil el argumento clásico y vano de la emoción que frena la inteligencia y el juego de la palabra de Diderot, por la imposibilidad de hacer coexistir el juicio y la pasión, sobre todo si se quiere admitir la distinción que el enciclopedista francés establece entre la percepción y la sensación, el sentir y la sensibilidad. Y si la “sensibilidad” no tiene nada que ver con la creación intelectual que realiza el actor digno de ese nombre, quiere decir que se trata de una conducta que se puede reconstruir sólo con los símbolos que le dan un sentido. Tal como es, la Paradoja reduce a la representación de un papel a la capacidad de crear las conductas que sugiere la trama, tal como son definidas por un modelo ideal, sin dejarse llevar, con todo esto, por el juego de la propia emoción.¹⁴¹

¹⁴⁰Ibid, p.19

¹⁴¹DUVIGNAUD, *op.cit.*, p. 27.

CAPÍTULO IV. EL ARTE DE VIVIR Y REPRESENTAR

4.1. Antecedentes al modelo Stanislavskiano

4.1.1 Émile Zola (1840-1902)

Suele ser difícil distinguir lo que es el realismo del naturalismo, la finalidad de ambas es mostrar la realidad a través de la escena, intentan hacer una imitación lo más fiel posible a esa realidad. En la interpretación se intenta naturalizar al máximo los textos del autor en boca de los actores tratando de impregnar cierta psicología y espontaneidad. Los actos o acciones de los actores pretenderán ser una copia de una realidad reconocible para el espectador dentro de su esfera social. Su objetivo es buscar verdad y realidad al mismo tiempo. Para Maupassant, dar la impresión de verdad, consistía en dar la ilusión completa de lo que es verdadero. No obstante, el realismo es superado por el naturalismo en cuanto a que esa realidad descrita aparece como inmodificable.¹⁴²

El naturalismo en el teatro de Zola y publicado en 1879, fiel a lo que ya se aplicaba en la novela, sostiene que el medio determina el comportamiento. Al detenerse en el teatro, relaciona los elementos que representan ese medio como; el decorado, el vestuario, los accesorios, etc. Se pregunta ¿cómo se puede hacer creíble una representación y dar eco a la vida, en un medio convencional en el que se mueven los actores, que por lo general iban vestidos de gala y maquillados, sobre una escena con objetos pintados y en la cual se hablaba con tonos declamatorios y gestos grandilocuentes?

*Un crítico dijo una vez con mucha sagacidad: antes los personajes verdaderos se movían en decorados falsos, hoy son personajes falsos los que se mueven en decorados verdaderos*¹⁴³

¹⁴² PAVIS, *op.cit.*, p.381

¹⁴³ ZOLA Émile. El Naturalismo en el Teatro. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2011, p152

El naturalismo rechazaría el drama histórico hecho generalmente con un lenguaje melodramático que resultaba inverosímil, así como las convenciones heredadas del decorado pintado, el tiempo de la narración artificial, las interpretaciones en prosenio, etc. Para él era absolutamente necesario cambiar estos convencionalismos, Zola sostiene:

[...] No es teatro si se quiere seguir viendo el teatro como el triunfo de la convención. Se nos dice: "Hagan lo que hagan, hay convenciones que serán eternas". Es verdad, pero eso no impide que, cuando toca la hora de una convención, ésta desaparece.¹⁴⁴

Zola también hace una crítica fuerte a la formación oficial que ofrece Francia a sus actores, se centra en el Conservatorio y para él basta con el nombre que ostenta el centro de educación para poner en evidencia que lo que pretende es conservar las tradiciones de enseñar un arte de algún modo hierático, cuyas fórmulas son inamovibles. Es así como los gestos serán un modelo establecido sin ninguna variante, como por ejemplo: para la extrañeza, para el pánico, etc. No se presenta en contra de estos conservatorios, pero sí en contra de sus sistemas. Zola cree en la necesidad de formación de un actor para que sepa estar en la escena, saludar, responder, hacer comedias y dramas. Más tajante es con los profesores de estos conservatorios que son incapaces de transmitir genialidad a sus alumnos por mantenerlos en una rutina que no irrumpa con la secularidad de sus ejercicios.

Es interesante que Zola ya se plantee el problema de la vivencia del actor, al desarrollar esta crítica fuerte a todos los convencionalismos en el teatro francés, y hable de la actitud que debe tener un actor en la escena. El comediante francés, para

¹⁴⁴ Ibid, p.151

él, ha perdido su objetivo, y es producto de las enseñanzas que hemos mencionado antes que han sido incapaces de enseñar al alumno-actor a acercarse más a la vida real y no a transformarlos en títeres mecánicos.

*Los actores actúan para la sala, para la función, están sobre el escenario como sobre un pedestal, quieren ver y ser vistos. Si ellos vieran las obras en lugar de representarlas, las cosas cambiarían.*¹⁴⁵

Lo que propone el escritor francés, es actores estudiando la vida y reflejándola con la máxima sencillez posible. Cree que ese estudio se debe centrar profundamente en la naturaleza para encaminarse a la búsqueda constante de la verdad.

*El arte de declamar mata nuestro talento porque reposa sobre una pose continua, contraria a la verdad. [...]La vida sobre el escenario, la vida sin mentiras con su bohemia y su pasión, esa debe ser su finalidad.*¹⁴⁶

Sus planteamientos proponen un teatro que presente la verdad desnuda, es decir, centra el arte en la genialidad del artista para conducir las convenciones de su medio expresivo que le lleven a reproducir lo más próximo a la perfección, la vida que lo rodea. Pero para expresar esta vida, el drama tiene que estructurarse en cuadros, el actor no debe representar, como decía Diderot, al personaje, sino vivir auténticamente el papel. El escenario no debe representar el lugar en el que se desarrolla la acción, sino ser el lugar de la acción, la escenografía y el atrezzo debe ser lo más real posible para que pueda ayudar al actor a vivir interiormente su papel. Todas las acciones ejecutadas deben estar enlazadas con las relaciones que unen al hombre con su medio.

¹⁴⁵Ibid, p187

Ibid, p193

El nuevo teatro niega los principios estéticos anteriores y exige que todo cuanto sea visible en escena sea auténticamente verdadero. Pero la innovación más importante en este sentido corresponde al mundo de la interpretación, y consiste en que se pide que los actores imiten el comportamiento humano, así como que los personajes se desplacen y muevan por escena con toda libertad sin sentirse coartados por la presencia del público. Se concede gran importancia a saber estar en escena de una forma natural.

4.1.2 Mijail Schepkin(1805 – 1842)

En Rusia el actor Schepkin va a ocupar un lugar importante entre los creadores del arte escénico ruso. De él, arrancan las más antiguas tradiciones del teatro de Mali en Moscú y al que se le denomina *la casa de Schepkin*. Sus legados inspiraron el trabajo de Stanislavski y el teatro Arte de Moscú. Está considerado como el primer actor verdaderamente realista y el primero en comprender que el arte escénico requiere un trabajo diario y constante, así como que el actor no debe limitarse al aspecto externo del personaje sino que debe de penetrar en el alma de éste. De él dirá Stanislavski: *“mi teatro ha nacido de la semilla de la verdad schepkiana”*.

Gracias a Schepkin, el actor ruso deja de imitar las maneras occidentales de la declamación y desarrolla su propio teatro. Pedía a sus actores el estudio minucioso del personaje que iban a representar y la celosa observación de la vida que les rodeaba. Para él, el actor debía tomar en cuenta desde el principio, el carácter del personaje, le pedía a sus actores que se metieran en la piel del personaje. El mérito del actor ruso, consiste en que descubrió el secreto de la dicción escénica, interpretando los papeles de una manera viva, natural y veraz. Fue el primer actor auténticamente realista de la escena rusa.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Artículo Mijail Schepkin, gran reformador del teatro ruso, escrito por Vladimir Filipov y citado en: Materiales sobre Stanislavski. Tomo I de la Corporación Colombiana de Teatro. Bogotá, 1988, p.4

A pesar de estos intentos individuales y de la aparición del Realismo y Naturalismo en la segunda mitad de siglo, seguirá vigente el modelo interpretativo propio del Romanticismo, fundamentado en el talento individual para la declamación y en los recursos personales del actor para gustar y gustarse. Si hoy día no es raro que se aplauda una actuación notable cuando el actor hace mutis, entonces lo común solía ser que el público interrumpiera la actuación con aplausos, y si éste era lo suficientemente insistente, el actor repetía su parlamento. Será prácticamente en la última década cuando surja con fuerza la propuesta interpretativa acorde con los planteamientos estéticos del Realismo y Naturalismo, la cual rechazará el modelo estereotipado del Romanticismo a favor de uno más acorde con los requerimientos del drama burgués, lo cual acabará suponiendo una auténtica revolución para la vida escénica. Ya que se exigirá que todo cuanto sea visible en escena debe ser verdadero, se propone un tipo de interpretación en la que el actor transmita un efecto de verosimilitud que favorezca la construcción de la ilusión escénica. Surgirá el director como responsable último del resultado final, lo que supone que el actor tenga que dejar de lado sus pretensiones narcisistas y aprenda a ser parte de la puesta en escena.

Los actores deberán recrear el comportamiento humano y romper con el melodioso ritmo de la declamación romántica. Los personajes deben moverse por escena con total libertad, sin sentirse coartados por la presencia del público, como en la vida cotidiana, permitiéndose incluso dar la espalda al espectador, ya que el actor no sólo no debe dirigirse al público sino que además debe ignorar su presencia. Se concederá gran importancia al gesto, a los pequeños detalles, a la forma de hablar (volumen coloquial) y de andar, en resumen de estar en escena.

Un modelo teatral con el propósito de que el espectador sintiese como real y verdadero todo lo que apareciera y ocurriese en escena y, al que se le puede considerar el antecedente inmediato de la escena europea moderna, bajo cuya

influencia se desarrollaron los Meiningen, André Antoine, Otto Brahm¹⁴⁸, e incluso el joven Stanislavski.

4.1.3. Jorge II, Duque de Saxe - Meiningen (1826-1914)

Creó la Compañía del Duque de Meiningen. Sometía a sus actores a una férrea disciplina de trabajo y a largos y cuidadosos ensayos, anticipándose en ello a Stanislavski y al Teatro de Arte de Moscú. Sus actores no debían mirar a la sala ni dirigir a ella sus monólogos, sino estar concentrados en la acción escénica.

Duque de Meiningen fue el primero de su época en preocuparse por la verosimilitud y el realismo histórico. Descubre a través de sus puestas en escena con la compañía artística que lleva su nombre, el trabajo en conjunto, transforma el decorado y la interpretación en un estilo mucho más natural, Es el pionero de la dirección escénica. El principio vital que estableció fue que la acción fundamental del teatro es representar el movimiento y progreso de la acción.

Señala muchas pautas para la interpretación del actor que revoluciona esa disciplina artística; Sus actores no debían mirar a la sala ni dirigir a ella sus monólogos, sino estar concentrados en la acción escénica, así como prevalecer el trabajo coral y homogéneo estando prohibiendo al actor sobre salir del conjunto. acaba con el concepto de “prima donna” del espectáculo.

¹⁴⁸ Otto Brahm (1856 – 1912) director teatral e historiador alemán. Fundó la Escena libre (1889) y dirigió el Teatro alemán de Berlín. Promovió el naturalismo en su país y dejó escritos sobre la historia del teatro alemán. Lo incluimos como referente debido a sus propuestas sobre el actor y la naturaleza en la que Otto Branhn sostiene que lo que tiene que buscar el actor es la naturaleza, entera y en plenitud para salir de lo plano y trivial. Esta naturaleza se puede hallar dentro y fuera del actor, cuanto más pura sea la naturaleza, más pura y rica la personalidad del actor, mientras más fuerte se observe, mayor será su penetración. Véase Otto BRAHM, El nuevo arte de actuar, en E. CEBALLOS, Principios de dirección escénica, cit., pp. 187-188.

Introduce en la escena la verosimilitud y el realismo histórico, reconstruía cuidadosamente, la escenografía, el vestuario de cada época en el escenario. En cuanto a las maneras de actuar, Meiningen, sienta las bases del naturalismo e influenciará a André Antoine en Francia, como a Stanislavski en Rusia y en la misma Alemania a Otto Brahm y Reinhardt.

Resaltamos algunas acotaciones de Meiningen a sus actores:

El actor nunca debe permanecer parado en un punto fijo directamente enfrente de la concha del apuntador, sino siempre un poco a la derecha o a la izquierda de la misma.

La mitad de la parte delantera del escenario, desde las candilejas hasta el fondo del escenario, será considerada por el actor tan sólo como un pasadizo de derecha a izquierda o viceversa; de otro modo, no tiene por qué aparecer ahí.

Recordemos que una de las cuestiones planteadas por Zola, era precisamente hacer que el actor no interpretara solamente en el proscenio, como acostumbraba, sino que ocupara toda la escena alejándose de cualquier interpretación exhibicionista. Lo que seguirá fielmente Meiningen, es más, anulando las posiciones y prácticas del vetetismo de la época. Y en cuanto a las relaciones espaciales, busca espacios fieles a la naturaleza ya que siempre trataba de buscar la mayor verosimilitud con respecto a ellos.

Dos actores deben evitar permanecer de pie en relación similar al espacio del apuntador y El actor debe tener cuidado a su relativa posición con respecto al decorado; en este sentido, la relación debe ser correcta. Los actores no deben moverse en líneas paralelas, por ejemplo, un actor que se desplace hacia delante de derecha a izquierda debería imperceptiblemente romper la línea recta. Resulta siempre una ventaja que un actor toque una pieza de un mueble o algún otro objeto que se encuentre cerca en forma natural. Eso aumenta la

impresión de realidad. Los actores no deben moverse en líneas paralelas, por ejemplo, un actor que se desplace hacia delante de derecha a izquierda debería imperceptiblemente romper la línea recta.

Y más en la búsqueda de la verdad, el vestuario debía ser auténtico: El actor no debe por su apariencia o gestos dar la impresión de llevar puesta una vestimenta que le acaban de entregar¹⁴⁹

Pero en lo que destacó como un verdadero maestro fue en el manejo de las multitudes y los diversos planos de actuación en el escenario. Prestaba gran atención a la unidad de todas las partes, primando el trabajo coral y homogéneo y prohibiendo al actor sobresalir del conjunto, lo cual fue motivo de gran polémica, ya que tradicionalmente, el teatro solía estar construido en torno a un actor profesional al que el público acudía con entusiasmo a ver. Fue de los primeros de su época en preocuparse por la fidelidad histórica y en transgredir el decoro tan propio del sigloXIX, recuperando para el teatro temas, gestos y acciones obscenas o feas.

[...] es obligatorio que los actores ensayen con el disfraz incluso antes del ensayo general, [...] Los actores deben llevar, durante muchos ensayos antes del ensayo general, los mismos sombreros, abrigos, colas de vestidos, etc., o, al menos, ropa como las que llevarán durante la representación. La representación no debe ofrecer al actor ninguna situación imprevista o sorprendente. [...] no debería, con su apariencia o gesto, dar la impresión de llevar un traje que la guardarropa le acaba de entregar; uno no debe acordarse de un baile de disfraces o de un carnaval.

Es siempre una ventaja el tener un actor que toque un mueble o algún objeto cercano de manera natural. Esto intensifica la impresión de realidad.¹⁵⁰

¹⁴⁹ CEBALLOS, Edgar. *Principios de dirección escénica*, Hidalgo-Gaceta, México, 1992, p. 185.

4.1.4. André Antoine (1859-1943)

André Antoine, se ve influenciado por un lado, por las teorías naturalistas de Émile Zola,¹⁵¹ que como podemos recordar, en ellas daba importancia al actor y a la puesta en escena, reclamando su importancia para lograr mayor verismo en la obra teatral. Y por el otro por las puestas en escena de la compañía de Meiningen que le llevan a investigar sobre las formas interpretativas tratando de llenar con elementos realistas la escena y exigiendo una interpretación más verdadera a los actores para lograr el efecto de realidad.

Propone un teatro en el que predomine la idea de conjunto tal como sugiere Meiningen, donde todo lo que haya en escena sea real: puertas, ventanas, comida humeante, olores, etc. Para él el actor es un ser vivo y en movimiento, que ha de ser muy disciplinado, que debe hacer que su personaje viva su vida, hablar como se hace en la vida real y diaria, tener presente que, en ciertos momentos de la acción, sus manos, espalda o pies pueden llegar a ser más expresivos que cualquier expresión oral, y saber que cada vez que se da a conocer debajo de su personaje rompe la continuidad dramática. Y considera que todo debe estar sometido al criterio del director, al que consideraba *“el artista del teatro del futuro”*.

*El arte del comediante ya no se basará entonces,
como en los repertorios precedentes, sobre cualidades
físicas, dones naturales; vivirá de verdad, de observación y
de estudio directo de la naturaleza.*

¹⁵⁰ SAURA, Jorge. *Actores y actuación: antología de textos sobre la Interpretación. Volumen I*. Madrid: Fundamentos, 2006, pp. 285–281.

¹⁵¹ En un discurso dado por Antoine en octubre de 1922, expresó su admiración al que considero su maestro de la vida, Émile Zola. Reconoció en dicha disertación que gracias a Zola se sale del oscurantismo al que había llevado la evolución clásica y se volvía con él a la observación del hombre y la naturaleza.

Allí encontraremos lo que se ha observado en las otras artes de la interpretación, por ejemplo en pintura, donde el paisajista ha dejado de trabajar en su estudio para hacerlo en plena naturaleza y en medio de la vida. Ya no se formarán artistas dramáticos, con unos pocos papeles machacados, comentados, establecidos desde hace siglos por varias generaciones de actores ilustres. El talento más cerebral del actor será conducido hacia la verdad y la exactitud¹⁵².

De Antoine que proviene el concepto de “La Cuarta Pared” que será la característica particular del teatro naturalista, El proscenio es considerado la cuarta pared de un espacio donde se desarrolla la acción dramática y que estimula al actor a la ilusión de realidad y lo aparta imaginariamente del público.

Para Antoine, era fundamental una interpretación en la cual el actor se comprometiera a fondo, debía respirar y sentir todos los detalles de la escena y eso debía inspirarle para entablar una conexión directa y sincera. Destacamos algunas observaciones que hace a los actores:

- a) Aprendes acerca del teatro si te guías por la lógica y el sentido común.
- b) Se debe poner el empeño en lo que se siente (esto es buscar la identificación que el maestro ruso propondrá en su sistema)
- c) Un esfuerzo por la verdad, por la vida, hizo que el público se olvidara de la declamación retórica de la tragedia.
- d) Entre mejor se actúa y más natural esté la obra, el espectador ingenuo estará más convencido de esta suposición.

¹⁵²Ibid,p342

e) No siempre el actor de talento está dotado con las cualidades que hacen un buen director.

f) Para lograr los mejores resultados de los actores hay que conocer y vivir con ellos.

g) Algunas veces el actor debe ser halagado y otras reprendido.

h) Los personajes son seres vivos en movimiento.

Lo que los actores de Antoine deben saber:

a) Que el movimiento es el medio de expresión más intenso del actor.

b) Que todo su maquillaje físico forma parte del personaje y que en ciertos momentos de la acción, sus manos, espaldas y sus pies pueden ser más expresivos que cualquier expresión oral.

c) Que cada vez que el actor es dado a conocer debajo del personaje, se rompe la continuidad dramática.

d) Al enfatizar una palabra, a menudo destruye su efecto.

e) Saben que cada escena en una obra tiene un movimiento propio, a su vez subordinado al movimiento general de la obra; y que nada sabe perturbar un efecto de grupo; ni un vistazo al apuntador, ni un intento de robo individual.

f) Saben describir con fidelidad, cada aspecto del personaje, tanto material como espiritualmente.

4.1.5 La transición

Nunca hasta ahora el arte en general y el teatro en particular habían experimentado una búsqueda tan cuantitativa de renovación expresiva, que dará lugar a otros tantos movimientos y tendencias al respecto. Si bien, esto se ve favorecido por los avances técnicos que proporcionaron al teatro todo tipo de recursos escenográficos y luminotécnicos, las posibilidades que la proyección cinematográfica ofrece a la puestas en escena, la rapidez con la que los avances en los medios de comunicación hacen llegar cualquier innovación a todos los lugares, y la figura del director como generador de propuestas estéticas, dramáticas e interpretativas y último responsable creativo a todos los niveles.

Todo ello va a dar lugar a una nueva concepción y quehacer escénico, que como hemos indicado anteriormente, en todo el mundo occidental transformara la práctica escénica en cuyo frente encontraremos a Stanislavski quien, como ya venía siendo frecuente por determinadas personalidades, se sumará al rechazo interpretativo imperante y, siguiendo los ejemplos anteriores, propone un tipo de interpretación de acuerdo con las leyes de la naturaleza misma, reflejo veraz de la vida, y con la creación como un proceso orgánico del actor, preocupado por la verdad escénica, ya que para él no existe el arte sin verdad.

Ello supone una ruptura con las enseñanzas tradicionales, basadas principalmente en los procedimientos externos de la actuación y en el resultado final, así como con todos aquellos recursos de la actuación mecánica: clichés, estereotipos, convencionalismos, rutina, etc...

¹⁵³[...] *Protestábamos contra las viejas modalidades, contra la “teatralidad”, contra el falso phatos, contra la declamación, contra la rutina histriónica, contra las malas puestas en escena, contra los decorados, [...] y, sobre todo, contra la nulidad de los repertorios de los teatros de entonces.*

¹⁵³STANISLAVSKI, Constantin. *Mi vida en el arte*. Traducido del ruso por Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1993, p. 196.

Y si bien hasta ahora las publicaciones sobre interpretación se limitaban a proporcionar al actor una serie de recursos y signos externos con los que poder representar a los personajes y a los diferentes estados anímicos, dando lugar a lo que se conoce como una interpretación mecánica, Stanislavski buscará un procedimiento ético, teórico y práctico que permita al actor construir su personaje de forma veraz en términos realistas.

Ello le llevará a crear lo que se conoce como el *Sistema Stanislavski*, considerado el primer intento de sistematización metodológica del entrenamiento actoral y de la profesión del actor. Parte de las ideas de las figuras más importantes del teatro europeo occidental, la herencia dejada por figuras del teatro ruso anteriores a él tales como Pushkin, Schepkin y Ostrovski; contemporáneos como A. Chejov y M. Gorki; sus colaboradores, entre los que se encontraban Danchenko, Móskivch, Káchalov y Leonidov; así como el testimonio de sus contemporáneos a cerca de sus métodos de trabajo y maneras de actuar, pero sobre todo jugó un papel primordial el trabajo práctico.

El *Sistema* propuesto por el maestro ruso se basa fundamentalmente en el estudio de la vida, penetrando profundamente en lo que se **observa**, el entrenamiento físico y psicológico diario, constante y regular; el dominio consciente de la propia naturaleza física y espiritual; el trabajo conjunto y profesional; y la verdad escénica. Su finalidad es proyectar de manera más real el mundo interior y emocional de los personajes.

Como propuesta surgirán dos grandes corrientes en busca de nuevas formas teatrales y de otras técnicas actorales que se irán desarrollando paralelamente: el Naturalismo y lo que se conoce como las Vanguardias del s. XX.

4.2. Introducción al modelo Stanislavskiano (Yo soy, vivo, siento y pienso)

Kosntantin Serguéievich Stanislavski (1863-1938) fue el primer investigador del trabajo del actor, que sistematiza una serie de enseñanzas en el campo de la interpretación y que modificará dichas enseñanzas creando una escuela para el mundo del actor que perdurará hasta nuestros días. Con él que realmente se funda la pedagogía teatral y, a partir de él, se crearán otras escuelas que continúan con su Sistema de trabajo, o bien que descubran rumbos distintos, especializando aún más la carrera del actor.

Al hablar de su “Sistema” habrá que referirse a dos etapas diferenciadas que representan la antinomia que presidirá gran parte del “Sistema” hasta el día de hoy, y que es aquella que opone, a grandes rasgos:

1) Un comportamiento realista-naturalista del actor ligado a sus emociones personales biográficas (1877-1933). En este primer período trabaja la memoria emotiva del actor.

2) Una creación actoral en busca de cierta teatralidad más imaginativa, con mayor sentido de la forma “que sobrepase los límites comportamentales de la cotidianeidad” (1933-1938). En este segundo período, es donde desarrolla su psicotécnica basada en el Método de las acciones físicas.

Brecht decía que era necesario conocer todas las etapas de trabajo de Stanislavski, sus teoría y métodos, sobre todo cuando el pedagogo ruso reformula todo su método en la última etapa de su carrera¹⁵⁴.

Hoy en día es bastante frecuente confundir el sistema de Stanislavski con untrabajo actoral que se fundamenta en la reproducción de estados de ánimo, provocados por la memoria emocional en la construcción de un personaje por parte del actor. Esto solamente perteneció a su primer período y como veremos más

¹⁵⁴ BRECHT, Bertolt. *Escritos Sobre Teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1983, p. 155.

adelante, Stanislavski cambió toda su teoría y experimentó más por el método de las acciones físicas, “método de descripción de un procedimiento constructivo que nació ligado al realismo psicológico, pero que admite su extensión de otros estilos y técnicas”.¹⁵⁵

Su objetivo era diseñar un método para el trabajo del actor, de modo que éste pudiera crear la imagen que le corresponde a su papel, revelando en ella la vida del espíritu humano, y que además pudiera personificarla naturalmente en la escena, según las normas de la belleza y el arte.¹⁵⁶ Para ello se dedicará al estudio cuidadoso de la naturaleza creadora del actor, tratará de comprender qué sucede en realidad cuando un actor representa y analizará por qué un actor está bien una noche y mal otra. A la vez que pretenderá enseñar no cómo actuar en este o aquel papel, sino cómo crear orgánicamente, lo que constituye para él un acercamiento a la experiencia teatral auténtica, algo que para la mayoría de los teóricos y prácticos del teatro de entonces resultaba un problema desconocido y ajeno a todo análisis.

Es importante señalar que Stanislavski fue renovando y revolucionando su sistema a lo largo de su vida, fundamentalmente a través de encuentros con sus antiguos alumnos Meyerhold y Vajtangov, experiencias con el director inglés enmarcado en la corriente simbolista Gordon Craig y su viaje con la compañía teatral a Nueva York. Inicialmente, Stanislavski consideraba que el trabajo del actor en relación con su personaje debía partir de la caracterización externa hacia el mundo interior, de ahí que en sus inicios fundamente dicho trabajo en profundos análisis teóricos del texto y su traslado de ello al escenario. Creyó que el camino de la creación se extendía desde la caracterización exterior hacia el sentimiento interior.

Más tarde comprendió que éste era un camino posible, pero estaba mucho de ser el verdadero. Pero rápidamente concluirá que la acumulación de datos

¹⁵⁵ SERRANO, Raúl. *Tesis Sobre Stanislavski*. México: Escenología A.C., 1996, pp. 22-23.

¹⁵⁶ STANISLAVSKI, *op.cit.* p. 12.

conscientes sobre el personaje tienden a bloquear al actor, por lo que decide invertir el proceso, pasando así a convertir la emoción y los sentimientos en el epicentro del trabajo actoral, considerando que tanto una como otros son los auténticos generadores de los estímulos que animan la vida del papel. Sin embargo, tanto su afán investigador, que le lleva a dirigir a partir de 1905 algunas obras de carácter simbolista, como su preocupación por el desarrollo armónico del aparato entero del actor, le moverá a un constante replanteamiento del *Sistema*. Será por entonces cuando comience a sistematizar sus ideas al respecto.

A partir de 1920 Stanislavski comenzará a desarrollar una serie de ejercicios preparatorios a los que denominó genéricamente como *Psicotecnia*, consistentes en métodos indirectos que provoquen en el actor la emoción adecuada al personaje, la situación y el momento, sin necesidad de recurrir a la memoria emocional. El actor debe buscar y analizar las situaciones en las que se encuentra su personaje con todo su instrumento psicofísico:

*[...] Usted sentía la verdad y no creía en lo que estaba haciendo. [...] Ahora vive adecuadamente en lo espiritual y también en lo físico, y todo resulta verdadero. Usted lo ha comprobado, no con la mente, sino con la sensación de su propia naturaleza orgánica, física. No es de extrañar que en estas condiciones el producto de la imaginación eche raíces y de frutos. [...]*¹⁵⁷

Pero tras su vuelta de Norteamérica en 1923, justo cuando el *Sistema* comenzó a lograr reconocimiento y ganar más y más adeptos, tanto en dicho país como en Europa, lo volverá a revisar en búsqueda de un recurso técnico que le permita al actor crear las emociones que precise para su papel, sin partir del mundo emocional. La solución la encuentra en la búsqueda orgánica de las acciones físicas, lo que a la postre le lleva a volver a invertir su forma de trabajo, pues si hasta entonces su planteamiento

¹⁵⁷ STANISLAVSKI, Constantin. Vivencia, pp, 69-70

era partir de la emoción para llegar a la acción, su conclusión es que se debe partir de la segunda para llegar a la primera.

Se trata de una propuesta que se acabará convirtiendo en el eje principal del *Sistema* y que será conocido como el *Método de las Acciones Físicas*: toda acción física, por grande o pequeña que sea, posee una justificación emotiva interior y, viceversa, toda acción emotiva posee una respuesta física exterior, esto es un principio psicofísico por el cual lo exterior evoca lo interior y lo interior ayuda a lo exterior, para despertar la fe en el actor, le conduce a la verdad y le hace surgir la emoción, dando lugar al “yo soy”, o lo que es lo mismo al yo pienso, siento, existo y vivo al unísono con mi papel.

[...] Ahora no sueña en el aire, en el espacio, “en general”, como antes, sino de un modo mucho más fundado. Ahora los sueños tienen un sentido real, no abstracto. Justifican interiormente la acción exterior. La verdad de las acciones físicas y la fe en ellas estimulan nuestra vida psíquica.

[...] Vivió realmente en su familia imaginaria. A ese estado en la escena lo llamamos en nuestro lenguaje “yo soy”. El secreto reside en que la lógica y la continuidad de las acciones físicas y los sentimientos lo condujo a la verdad; esta despertó la fe, y todo en su conjunto dio origen al “yo soy”, es decir, yo existo, vivo siento y pienso al unísono con mi papel. En otras palabras, el “yo soy” conduce a la emoción, al sentimiento, a la vivencia. El “yo soy” es la verdad condensada, casi absoluta en la escena.¹⁵⁸

El *Sistema* se acabará convirtiendo en la bandera de todo arte teatral realista y será motivo de discusiones entre seguidores y detractores. Pero el interés por él, lejos de debilitarse por la acción del tiempo, ha sido cada vez mayor y profundo, llegando a

¹⁵⁸STANISLAVSKI, Constantin. Vivencia, p. 212.

alcanzar notoriedad y reconocimiento universal. No en vano es el referente obligado de toda la pedagogía teatral del siglo XXI.

4.3. Modelos interpretativos propuestos por Stanislavski

Sin duda alguna, como conocedor de la paradoja del comediante de Diderot, Stanislavski, en el segundo capítulo de “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias”, distingue tres tipos de interpretación: vivencial, representativa y mecánica. No obstante, solamente considera a las dos primeras dentro de los procesos artísticos y rechaza la mecánica por considerarla falsa y perjudicial para el teatro, al estar basada en clichés, estereotipos y trucos del actor. Por esta razón, nos centraremos en los dos modelos a los cuales el actor puede recurrir artísticamente para la construcción y presentación de su personaje. Por un lado, el *arte de vivir* y, por otro, el *arte de representar* o de reproducir.

Ambos modelos se podrían acercar a lo que Diderot proponía como actor sensible y emocional y como el actor imitador del modelo. No obstante, la profundidad que Stanislavski confiere al estudio de estos modelos, es totalmente diferente. Para él, interpretar verazmente es el arte de vivir.

4.3.1 La Vivencia

*Significa que en las condiciones de la vida del personaje y en plena analogía con la vida de éste, es preciso pensar, querer, esforzarse, actuar de un modo correcto, lógico, armónico, humano. Sólo entonces, el artista logra acercarse al personaje y empieza a sentir al unísono con él.*¹⁵⁹

Para el actor de este modelo es preciso vivir el papel, crear la vida interior del personaje con todos los elementos orgánicos del espíritu del actor y experimentar

¹⁵⁹STANISLAVSKI, Constantin. Vivencia, p. 622.

sentimientos análogos cada vez y en cada repetición. El actor tiene que vivir verazmente el personaje, lo que para él consiste en comprenderlo en cuerpo, emoción y pensamiento, hasta el punto de que el espectador lo perciba como una verdad orgánica. Confía, en contraposición a Diderot, en que el actor si será capaz, con el desarrollo de sus capacidades básicas puestas al servicio de la técnica, de experimentar sentimientos análogos al de su personaje, porque todo actor debe sentir siempre todo lo que representa, sintiendo el movimiento interno en cada representación, “tanto en la primera como en la milésima”.

Esta vivencia propuesta por Stanislavski es primordial para que el actor pueda cumplir con el objetivo esencial del arte escénico que no es otra cosa sino la de crear “la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena de forma artística”, como lo hacía Tomaso Salvini,¹⁶⁰ quien según Stanislavski, era representante de esta orientación artística y sostenía que “todo gran actor debía sentir todo lo que representa”.

Para el creador del sistema, el actor no debe aparentar en el escenario, sino existir de verdad; no debe representar, sino vivir. Es decir sentir, pensar y comportarse sinceramente en las circunstancias de la ficción. Como parte de su argumentación, sostenía que cada persona, en cada instante de su vida, es capaz de sentir y vivir algo en todos los momentos de su vida. Pero lo importante es saber qué es lo que se vive en la escena; ¿son los sentimientos propios análogos a la vida del papel? ¿O se trata de algo distinto, totalmente ajeno?

Estas preguntas que se plantea Stanislavski, las consideramos cruciales para distinguir qué es lo artístico y qué no lo es. Su insistencia en que el actor experimente un sentimiento vivo análogo al de su personaje debe estar delimitada por algo que no sea la realidad misma o el mundo del actor. Es aquí cuando ya se hace imprescindible hablar sobre el concepto de verdad en la escena, un concepto que hoy día parece estar

¹⁶⁰ Actor italiano que nació en 1829 y murió en 1915. Mantenía que el actor debía experimentar los mismos sentimientos que su personaje. Como especialista en hacer personajes shakesperianos va a defender la idea de la identificación con el personaje.

en boca de todos los grandes directores, actores y artistas en general. Una verdad en un mundo de ficción.

*La verdad en la escena es lo que creemos sinceramente en cuanto a lo que ocurre dentro de nosotros mismos como también en el alma de nuestros partenaires. [...] Todo en la escena debe ser convincente, tanto para el propio artista como para sus colegas y los espectadores. [...] Cada instante de nuestra permanencia en el escenario debe estar sancionado por la fe en la verdad del sentimiento que se vive y en la verdad de las acciones que se realizan. [...]*¹⁶¹

4.3.2 La Representación

Para Stanislavski, La interpretación representativa consistía en la capacidad del actor de observar de forma externa la manifestación natural del sentimiento y, después de haberla observado, aprender a repetirla mecánicamente con la ayuda de los músculos ejercitados para ello. Recordemos que Diderot precisamente nos dice que el actor imitador debe observar todas las características del sentimiento para poder reproducirlas. En cuanto a la interpretación representativa es interesante ver cómo Stanislavski la incorpora dentro de las expresiones artísticas, pero no opta por ella. Es decir, justifica el hecho de considerar este modelo interpretativo válido porque la interpretación representativa no rechaza de pleno el trabajo de la emoción, pero para el maestro ruso no era suficiente que sus actores reprodujeran el modelo, era también esencial la búsqueda de los sentimientos y la entrega absoluta al mundo de las emociones del personaje y del actor en el momento de la representación.

[...] He aquí por qué los artistas de la escuela de la representación viven humana y correctamente cada papel sólo al principio, en el período preparatorio de su trabajo, pero en el momento mismo de la creación, en la escena, pasan a una vivencia convencional. Y como justificación argumentan así: el teatro es una

¹⁶¹STANISLAVSKI , Constantin. *Vivencia*, p.183.

*convención y la escena demasiado pobre en recursos para crear la ilusión de la vida real; por eso el teatro no sólo no debe evitar lo convencional, sino que incluso debe desearlo.*¹⁶²

Para la representación, el modelo de la vivencia se convierte solamente en un peldaño para la futura creación del actor, en la cual deberá encontrar la forma artística externa que más se acerque a la vida interna del personaje para poder mostrarlo. Stanislavski cita a Coquelin¹⁶³ como un ejemplo del arte de la representación.¹⁶⁴ *El actor no vive, sino actúa.*¹⁶⁵ Veremos en el capítulo de diferencias y semejanzas entre Brecht y Stanislavski, que el director alemán reconocerá iniciar el trabajo de los actores partiendo del modelo vivencial, pero como instrumento de observación, antes de mostrar su trabajo ante el espectador.

Este tipo de creación es bello, pero no profundo. Su efecto es mayor, pero menor su fuerza; su forma es más interesante que el contenido; actúa más sobre la vista y el oído que sobre el alma, y por eso es más para encantar que para conmover. Es verdad que con él se pueden lograr intensas impresiones, que se apoderan de uno y dejan hermosos recuerdos, pero no estimulan el espíritu ni se graban en forma profunda, duradera. Es un arte que despierta más asombro que fe, y por eso no todo le es accesible. [...] Pero para expresar las pasiones

¹⁶² Ibid, pp212-213

¹⁶³ Ibid, p 68

¹⁶⁴ Coquelin aine (1841-1909) es un célebre actor francés, cuya maestría y concepciones teóricas son características del “arte de la representación”. Realizó giras por Rusia durante los años 1889 y 1891. Expuso sus ideas sobre el arte del actor en varias obras teóricas, en las que defiende la conocida tesis enunciada por Diderot en su *Paradoxe sur le comédien*, de que la sensibilidad es un obstáculo para la perfección de la actuación del actor. Coquelin sostiene que al mismo tiempo que el actor “expresa con más veracidad y fuerza los sentimientos, no debe experimentar en lo más mínimo esos sentimientos”. Sin dejar de rendir tributo a la perfección técnica de las representaciones de Coquelin, Stanislavski consideraba que su método es ajeno a la naturaleza del actor ruso y se opone a las tradiciones del teatro realista.

¹⁶⁵ STANISLAVSKI, Constantin. *Vivencia*, p.62.

*profundas, sus recursos son demasiado suntuosos o demasiado superficiales; los sentimientos delicados y profundos escapan a su técnica. [...]*¹⁶⁶

El actor del modelo de interpretación representativa experimenta entonces la etapa de vivir el papel para buscar los sentimientos del personaje. Podrá vivirla una o varias veces para observar su forma de manifestación externa y, después de haberla observado, aprender a reproducirla mecánicamente con la ayuda de los músculos ejercitados para ello. Esto es la representación del papel.

*Así, pues, en este tipo de interpretación [...] el proceso de la vivencia no es el momento principal de la creación, sino sólo una de las etapas preparatorias para el futuro trabajo. Se trata de buscar la forma artística externa de la creación escénica, que explica visiblemente su contenido interno. En esas búsquedas el actor recurre en primer término a sí mismo y se esfuerza por sentir de un modo auténtico, por vivir la vida del personaje que representa. Pero, repito, se permite hacerlo, no en el espectáculo, no durante la actuación ante el público, sino sólo en su casa o durante los ensayos. [...]*¹⁶⁷

Para Stanislavski, el actor debía identificarse con la naturaleza y lograr una armonía desde el sentimiento y la emoción. Sin embargo, Diderot nos habla de imitar a la naturaleza en otro sentido; mientras que para el maestro ruso es referido al comportamiento psicofísico del actor, para el enciclopedista va referido a los modelos o estados que se encuentran en la sociedad.

¹⁶⁶ Ibi, pp 68-69

¹⁶⁷ Ibi, p 6

Para Raúl Serrano, la aparición de Stanislavski y sus estudios empíricos lograron desentrañar algunas propuestas técnicas, superando la instrumentalidad actoral y convirtiéndola en un instrumento psicofísico.¹⁶⁸

4.3.3. La técnica de la vivencia

4.3.3.1. La acción.

A partir de Stanislavski, la enseñanza de la interpretación se hace posible porque crea una técnica que va a permitir al actor acercarse a un trabajo tan complejo como es la creación de personajes de una manera consciente, es decir su sistema motiva a la inspiración, la canaliza y le ayuda a concretarse. Uno de los conceptos importantes para el director ruso, es el de la acción. Aunque no encontramos una definición precisa de la palabra “acción” en ninguno de sus escritos, es evidente que se trata de un concepto central en sus planteamientos y que ha dado lugar a mucha confusión desde su trabajo con las acciones físicas. Para él, la acción es el motor del comportamiento del personaje, es aquello que lo motiva y es lo que lo conduce a hacer las cosas que realiza en el momento de la escena.

En el teatro clásico se le daba mucho valor a la palabra, las acciones se hacían evidentes a través de los soliloquios y los apartes que los personajes hacían frente al espectador mostraban todo su devenir y su verdad a través de la palabra. Tomemos como ejemplo el caso de la obra de Shakespeare Ricardo III, en la que el personaje de Ricardo¹⁶⁹ dice:

*Pero yo, ajeno por mi cuerpo a estos frívolos goces
o a cortejar la imagen de un espejo amante,
yo, a golpes acuñado, carente de la gracia que exige el amor
para lucirme ante una ninfa fácil;*

¹⁶⁸SERRANO, *op.cit.* p18

¹⁶⁹Análisis de clase abierta con el actor Roger Isola.

Veáse:https://www.youtube.com/watch?v=yPSOXr_qU_I

*yo, privado de la hermosa proporción,
traicionado en mi aspecto por la vil Naturaleza,
deforme, incompleto, lanzado a este mundo
cuando sólo a medias estaba terminado...
ocurre que yo, en estos tiempos afeminados de paz,
no encuentro más placer para matar el tiempo
que espiar mi sombra bajo el sol
o glosar las variantes
de mi deformidad.
pues bien, ya que no puedo actuar como un amante
para matar el tedio de estos tiempos galantes,
he decidido actuar como un villano
y abominar de los huecos placeres de moda.
urdí conspiraciones, indicios peligrosos,
valiéndome de absurdas profecías, de sueños y libelos
para enfrentar a mi hermano Clarence y al monarca
con un odio mortal;*

Todas las motivaciones podemos conocerlas de antemano gracias a que ya lo ha dicho el personaje y es lo que va a motivar y a justificar a Ricardo III durante todo el transcurso de la obra. El actor no hará otra cosa más que seguir las pautas dictadas ya de entrada por el autor. Pero Stanislavski va a enfrentarse con una revolución en la dramaturgia que va a cambiar el planteamiento de la acción para el actor. Cuando trabaja con las obras chejovianas, él mismo plantea este pasaje de su compañía como un cambio hacia la línea de la intuición y del sentimiento. En su primer contacto con la

obra de Antón Chejov¹⁷⁰ se encuentra con una dramaturgia en la cual el tratamiento de la acción es diferente; no hay soliloquios que la explique y que conduzcan a los personajes desde el principio, sino que solamente hay situaciones que van a ir enmarcando la problemática de los personajes y que van a ir generando más acciones como persecución de objetivos.

En la obra *La gaviota*¹⁷¹

MEDVEDENKO quienes inician directamente un diálogo muy particular de vuelta de un paseo, aparecen por la izquierda.

MEDVEDENKO.- ¿Por qué va usted siempre vestida de negro?

MASCHA.- Llevo luto por mi vida. Soy desgraciada.

MEDVEDENKO.- ¿Por qué? (Después de un momento de meditación.) No lo comprendo... Tiene usted salud, y su padre, sin llegar a rico, es hombre acomodado... ¡Cuánto más difícil es mi vida que la suya! ¡No gano arriba de veintitrés rublos mensuales; me hacen, además, un descuento de esa cantidad y, sin embargo, no me visto de luto! (Se sientan.)

MASCHA.- ¡El dinero no es todo! ¡También un pobre puede ser feliz!

Con este texto Stanislavski ve que ante la ausencia de los soliloquios, algunos de los motores del comportamiento no estaban bastante claros, el comportamiento de los personajes no era evidente, y al no ser evidente, el trabajo del actor cambiaba porque a él le tocaría decidir cuál era la acción.

En su trabajo desarrollado con *La gaviota*, Stanislavski afirma que *su hechizo radica, no en lo que se transmite mediante las palabras, sino en lo que está oculto*

¹⁷⁰ Escritor ruso, nacido en 1860. Está considerado como uno de los más destacados representantes de la escuela realista.

¹⁷¹ Esta comedia fue escrita en 1896 con una estructura de cuatro actos en los que aborda los conflictos románticos de cuatro personajes.

*detrás de éstas, en las pausas, en las miradas de los actores, en la irradiación de sus sentimientos íntimos*¹⁷²

Realmente las obras de Chejov no descubren su significado artístico y poético a la primera impresión porque no rebosan de movimiento y acción exterior, sino en el desarrollo de la actividad interior. Con ello pretendía romper con los modelos escénicos establecidos, demostrando que otra dramaturgia era posible; aquella que se concretaba en el sentimiento interior. A pesar de su gran admiración por Chejov, Stanislavski aspira como modelo ideal el poder cristalizar tanto la acción interior como la exterior en una fusión, ya que ambas son necesarias y se hallan presentes en la obra, sin embargo, para él, la de mayor importancia como generadora de la acción dramática a la acción externa por lo tanto es la que debe primar.

La palabra acción, como hemos visto en los antecedentes al modelo, ya aparece en Aristóteles, para quien la tragedia es la imitación de una acción. Es decir que toda obra de teatro representa a una acción, pero además para él el principio de la acción es la elección del individuo de los medios para alcanzar un fin. Este concepto fundamental que nos dice que detrás de todo lo que sucede hay un rumbo, hay una dirección, que se parte de una conducta consciente y voluntaria que por medio de esa elección llega a un fin determinado, es aplicado por Stanislavski al trabajo del actor. Este acto consciente y voluntario dirigido a un fin u objetivo indica que estamos ante un trabajo del actor racional y previsible. Con Brecht veremos más adelante que se volverá un elemento central en la construcción de una fábula diferente a la aristotélica.

Es oportuno aclarar que Stanislavski, cuando habla de acción, no se refiere al movimiento por el movimiento como suele confundirse al hablar de las acciones físicas del sistema. Es más descarta “el movimiento que se presenta como un sucedáneo de la acción, pero que a diferencia de ésta, carece de la motivación o finalidad transformadora y, en consecuencia, no puede ser esgrimido de modo consciente por el

¹⁷²STANISLAVSKI, Constantin Mi p.313

actor”¹⁷³.Serrano subraya además que el movimiento solamente señala los desplazamientos del actor de un lugar a otro y muchas veces sólo responden a motivaciones estéticas y sirven bastante poco al actor para construir su personaje. En la escena, para Stanislavski, no había que agitarse sin ton ni son, no se corre por correr, ni se sufre por sufrir, porque no se actúa en general, dado que siempre debe haber un propósito que lo justifique todo.

*En la escena siempre hay que hacer algo. La acción, la, actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor La palabra misma “drama” denota en griego “la acción que se está realizando”. En latín le corresponde la palabra actio, el mismo vocablo cuya raíz, act, pasó a nuestras palabras: “actividad”, “actor”, “acto”. Por consiguiente, el drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla. [...]*¹⁷⁴

Pero como ya hemos visto, esta actividad no solamente se refiere al movimiento justificado del actor de forma externa sino además interna. Es éste en el que el actor deberá centrarse para buscar la justificación de su movimiento. En su verdadera concepción, el nuevo sistema lo que busca es la creación de conductas complejas y no solamente de acciones físicas desde la corporalidad.

Realmente todo lo que el actor hace en la escena debe tener un fin, debe realizarse con un propósito, debe tener un objetivo para poder crear la vida dentro de

¹⁷³SERRANO, Raúl. *Tesis Sobre Stanislavski*. México: Escenología A.C., 1996, pp.202-203.

¹⁷⁴STANISLAVSKI , Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Traductor Jorge Saura. Barcelona: Alba editorial, 2003, p. 81.

la escena, la acción verdadera tiene un fundamento y un propósito. Además debe tener una justificación interna de ser lógica, coherente y posible en la realidad.

La acción de Ricardo III es muy clara; la de Masha no, por lo que la actriz que haga este papel tendrá que darle un sentido a esa acción a través de su interpretación. Por eso el concepto de acción se vuelve vital para Stanislavski, razón por la que fundamenta su nueva práctica con los actores, indicándoles que la primera cosa que tienen que hacer es descubrir qué hay detrás de esas palabras, qué es lo que realmente motiva esas palabras, qué hace que el personaje diga esas palabras y cómo las dice. ¿Qué actúa en el actor? ¿Actúan las palabras o lo que está detrás de las palabras?, en Ricardo III las palabras van guiando al actor y en Chejov no. De este modo para el actor se vuelve imprescindible desarrollar una partitura de acciones, debe dividir la escena planteando claramente por unidades cuáles son sus acciones. Pero en esta partitura no solamente deberá seleccionar las acciones, sino también tener claro el objetivo o el para qué de cada una.

Mascha, por ejemplo, quiere ahuyentar a Mederenco. ¿Para qué?; sería el objetivo. De esta manera, el actor va a decidir cuál es el motor del comportamiento del personaje en base a la línea de interpretación que se le quiere dar a la obra. Son herramientas en el trabajo del actor para descubrir la lógica y la continuidad de las acciones con el fin de crear un orden, darle sentido a la acción y buscar la armonía en la concatenación de acciones que van a ir dirigidas al fin que hemos mencionado.

4.3.3.2 Método de Las Acciones Físicas

Al segundo periodo corresponde uno de los mayores descubrimientos del Sistema, es más, a partir de él, se fundamentará toda una nueva metodología de trabajo en el que ya la emoción no es lo importante, sino la ejecución de acciones para llegar a ella. Es también conocido como TAFF que significa: *Técnica de las Acciones Físicas*. Es un método activo de acercamiento a la obra y al papel, y puede ayudarse de elementos técnicos para su desarrollo, como por ejemplo, la lógica y continuidad de las acciones, la improvisación, las justificaciones, etc.

Es con este método que va a invertir toda su teoría de la memoria emotiva y el trabajo de la búsqueda de la emoción a través de la memoria. Desafortunadamente, hay actores en el gremio que aún no alcanzan a ver y comprender este proceso del maestro ruso y continúan trabajando desde la primera etapa de investigación de Stanislavski.

Con él se parte de la acción física para determinar lo que siente o piensa su personaje. Su basamento está en la idea que “cuando el actor hace, crea y es creado”, pero ante esto, pone la guardia al pedir a sus actores un compromiso a profundidad porque no se puede accionar sin comprometerse y sentir. Con este nuevo método de aplicación de la técnica de Stanislavski, nos colocamos en un terreno en el que el actor se va a sentir mucho más libre en su búsqueda y posterior creación. El método de las acciones físicas busca una organicidad del actor, es él el que habla, piensa, ejecuta, recibe, etc. Busca en todo el momento que el actor sea real en la escena. Ya el actor no sube a la escena a buscar la emoción, ésta es el resultado de una ejecución técnica y de cierto modo controlada.

El método está presentado y desarrollado por varios artículos; En el plan de dirección de la obra de Otelo y en El Inspector, nos habla de la forma de nueva para abordar el papel y presenta un esquema de las acciones físicas. *En el trabajo del actor sobre su papel*, sostiene que la acción física es el principal estímulo de la experiencia del actor sobre la escena. La acción física, en este caso, va ser como el imán de la piedra de Heráclea de la que nos habla Platón, porque en este caso, une el pensamiento, la emoción, la imaginación con el cuerpo del actor. Y como ya explicamos en el apartado de la acción, todas las acciones físicas tienen una razón que las motiva y un objetivo que las finaliza: un por qué y una finalidad. De esta forma, toda acción dramática sobre un escenario debe ser creíble y leíble. Esta credibilidad y legitimidad se revela en cuerpo y mente, es decir, en la totalidad del individuo que representa una acción. Por consiguiente de lo que se trata no es enteramente de una acción física, sino de una “ACCIÓN PSICOFÍSICA”. La idea fundamental es que: “ES LA ACCIÓN LA QUE TRANSFORMA AL ACTOR EN PERSONAJE”. El método intenta constituirse en el vehículo eficaz para lograr éste propósito.

4.3.3.3 El sentido de la verdad

Este sentido de la verdad de la que nos habla Stanislavski es posiblemente uno de los términos más conflictivos del sistema, a nuestro juicio por un error de interpretación o por falta de un conocimiento real de lo que significa y de qué manera se aborda en el trabajo sobre la escena. No es raro escuchar en diferentes disciplinas artísticas y, sin que sea motivo de sendas discusiones, expresiones como: debe contener verdad, o tenía una verdad implícita, su verdad fue lo que me conmovió, tenía un sentido de la verdad que transmitía bien el sentimiento, etc.

Contrariamente sucede en el campo de la interpretación, ya que la verdad se asocia, por lo general, al realismo psicológico de Stanislavski, pero sin duda alguna, el término y el concepto de verdad no es patrimonio del maestro ruso. Al contrario, vemos como es utilizado desde los inicios como una necesidad del orador y del actor de la antigua Grecia, hasta nuestros días. Es raro encontrar en el ámbito artístico, ya no teatral, que el término no se utilice para buscar llegar al espectador que contempla la obra de arte.

Cuando las ideas presentadas por Diderot se estaban extinguiendo, hemos visto cómo Antoine irrumpía con su búsqueda de la verdad, influenciado por todo el movimiento naturalista que se avecinaba con la ideas de Émile Zola¹⁷⁵. Buscaba una cercanía con la realidad que había ya visto en los espectáculos de la compañía del Duque de Meiningen, quien a su vez buscaba en sus actores escenas de grupo para acabar con el vedetismo y la interpretación con grandes gesticulaciones heredadas, y además un apego histórico del vestuario y de la escenografía para crear más la ilusión de realidad. Una de las aportaciones del Duque y que motivo a Antoine y a Stanislavski,

¹⁷⁵En 1981 Émile Zola publica su artículo *El naturalismo en el teatro más referido a la novela*.

fue los diálogos entre director y actores en los que se detallaba, especificaba y analizaba a fondo los antecedentes, el presente y el futuro del personaje¹⁷⁶.

Esta nueva forma de trabajar con el actor en la escena, va creando una especie de “pequeño teatro”, en el que nuevos principios, tanto estéticos como sociales, van cambiando y adaptando el trabajo de los actores a un nuevo público que vivía en una nueva sociedad. Un tipo de interpretación casi confesional que va a requerir de una verdad escénica en la que el actor haga existir sobre el escenario a una persona que no es él.

Para Stanislavski, el hecho de reproducir fielmente la realidad estaba muy alejado de considerarse como arte, ya que no estaba interesado en poner la vida real en la escena, y a veces es esto lo que se suele confundir por verdad. Pero nada más alejado de sus intenciones, él mismo sostenía que no toda verdad tomada de la vida servía para el teatro, sino que la verdad en el escenario, consideraba, debe, además de ser auténtica, estar embellecida y limpia de todos los elementos superfluos, “tiene que ser veraz pero con la carga poética de la imaginación creadora” (Stanislavski K. , 1994).

Para explicarlo mejor a través de Tórtsov, pone de ejemplo la diferencia que hay de un cuadro a una fotografía; esta última reproduce la realidad, mientras que el primero reproduce solamente lo esencial. Eso es lo que hace la verdad artística.

¹⁷⁶JIMENEZ, Sergio Jiménez - CEBALLOS, Hedgar. *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Volumen1. México: Grupo Editorial Gaceta, 1985.pp.36

CAPÍTULO V. MODELOS INTERPRETATIVOS EN EL TEATRO DE BERTOLT BRECHT

5.1. El personaje brechtiano

Bertolt Brecht (1898-1956)¹⁷⁷ Antes y para comprender su propuesta del teatro Épico, es indispensable iniciar este apartado haciendo una reflexión sobre la concepción que Brecht hace del personaje teatral. Este punto es sin duda alguna una de las particularidades que va a marcar la diferencia con la propuesta que Denis Diderot hace en su *Paradoja del comediante*. Además, nos hará comprender toda la poética propuesta por el director alemán en referencia al trabajo de interpretación de los actores que prefieren este tipo de práctica escénica.

Como hemos visto, Diderot, que es el representante del drama burgués, reclama por una forma natural de expresarse, tanto en la dicción como en la observación de los seres humanos sujetos de imitación¹⁷⁸, pero al referirse a la interpretación natural, no alude propiamente a un estilo interpretativo que busca crear la ilusión de realidad, al contrario, afirma que no puede representarse la realidad tal cual es porque en la escena todo se transforma.

Por eso, la noción de natural corresponde más a una demanda de la burguesía que se manifiesta al principio como natural y esto genera también de forma natural los caracteres con lo que denomina a los personajes tipos. Por citar algunos ejemplos, el juez, el artesano, el comerciante, el abogado, el padre de familia, tipos que va introduciendo en la escena con los actores del teatro burgués.

¹⁷⁷ Escritor de teatro y poeta alemán, considerado uno de las personalidades que más ha influenciado con sus teorías, la práctica del teatro en el siglo XX hasta nuestros días. Trasciende al naturalismo, al expresionismo y se instala en su propuesta del teatro Épico. Fue director y fundador del Berliner Ensemble.

¹⁷⁸ Es interesante observar que la mayoría de los maestros de la interpretación de hoy día, hacen el mismo reclamo, como lo veremos más adelante.

Estos tipos o caracteres no necesitan ser creados por el actor en un proceso de creación expresiva para la escena porque ya existen socialmente y de forma natural, sólo bastará con imitarles en la escena, sin identificarse con ellos, ya que no precisan de rasgos individuales del actor sino que el personaje ya los contiene. Así, como el personaje ya existe en la naturaleza, en la sociedad, se empieza a establecer una relación actor-personaje en la que el actor debe ponerse al servicio del personaje y no al contrario. Diderot al respecto escribió:

*Decíais que un actor entra en su papel, que se desliza en la piel de un personaje. Me parece que esto no es exacto. El personaje es quien se acerca al comediante, quien le pide todo lo que necesita para vivir a sus expensas, y que poco a poco lo reemplaza en su piel. El artista trata de dejarle en libertad de acción.*¹⁷⁹

Pero por el contrario Brecht piensa que no hay que permitir que el personaje se apodere del actor, sino que su función será la de mostrar a su personaje inmerso en situaciones adversas y éste deberá a cada momento, puntualizarlas y cuestionarlas. Para el autor alemán no existirá en ningún momento esa fusión que propone Diderot. Es absolutamente inviable en la propuesta brechtiana que el actor obedezca y sucumba de forma irresistible al personaje, *porque un actor se limitará a mostrar la máscara al espectador.*

El hecho de que el actor esté desde otra perspectiva mostrando constantemente su personaje hace que el espectador rápidamente identifique la situación en la que se encuentra el personaje y justifique o cuestione el accionar de éste en la escena. Con esta propuesta del yo-actor, yo- personaje, ambos coexistentes en el mismo tiempo y lugar, y con la constante implicación de la estructura de personaje dentro de la estructura social, Brecht va a transformar toda la visión clásica

¹⁷⁹DIDEROT, *op.cit.* pp.16-17

del personaje y presentará hombres dentro de una historia, la cual, determinará el accionar de esos “hombres que cambian en un mundo de constante cambio”.

Bernard Dort nos dice que los personajes de Brecht, “debían aparecer como la suma de caracteres heterogéneos, como el producto de una serie de acciones y de interacciones, de contradicciones tanto objetivas como subjetivas, constituyendo estas últimas el reflejo de las primeras, pero actuando sobre ellas”¹⁸⁰.

Más adelante, abordaremos la importancia del mostrar las acciones del personaje dentro de una fabulación que Brecht no desarrollará de forma concatenada como la antigua visión clásica aristotélica. Estos personajes creados dentro de una visión dialéctica, llenos de contradicciones que podemos identificar y cuestionar, son producto del estado en que viven dentro de la sociedad, porque pueden verse afectados por la acción de otros o por las consecuencias o efectos que generan sus propias acciones.

Para comprender más sobre las acciones que ejecutan o padecen los personajes, nos resulta interesante, analizarlo desde algunos de los personajes de Brecht que son producto de lo que él denomina –masa-. Son personajes que tienen un papel secundario y que representan los sufrimientos de un pueblo oprimido. *Sin introducirnos por los caminos por los que estos sufrimientos les han llegado, estos personajes que apenas lo son, aparecen como los objetos y signos del terror y la miseria de los que sufren la opresión.*¹⁸¹

Para Dort, estos personajes propuestos por el dramaturgo alemán no están dotados de una existencia dramática autónoma, sino que son personajes que participan más de la naturaleza que del mundo y, que en palabras de Brecht, asocian - un comportamiento ingenuo a una auténtica sabiduría práctica-, por su aspecto se parecen a nosotros, son personajes de una sola pieza. Sin embargo, estos personajes

¹⁸⁰DORT, Bernard .*Lectura de Brecht*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975, p. 158.

¹⁸¹Ibid. p 159

entran en contradicciones, que se hunden o se consagran por el accionar ante esas mismas contradicciones. Tomemos el caso del personaje de Katrin, de la obra *Madre Coraje y sus hijos*¹⁸²; una chica muda que tiene como contrapartida su impotencia, que empujada por el miedo, por un lado por la ciudad de Halle y por otro por ella misma, pasa durante los episodios como un personaje del cual en ningún momento el espectador podría llegar a una empatía o identificación con lo que ella misma representa.

Pero ocurrirá un acontecimiento que dará un vuelco a la visión que el espectador tendrá de ese personaje; ella tocará su tambor para advertir a los pobladores de la ciudad la llegada de los soldados en asalto. Sin proponérselo, se convierte en una especie de heroína porque escapa de su personaje, habla con la voz del tambor y participa activamente de la historia pese a su sacrificio.¹⁸³

Pero Katrin no es una heroína sujeta a imitación, sino que es imitable su accionar. Si analizamos la propuesta brechtiana veremos cómo este personaje y su última acción, que tiene como desencadenante su propia muerte, es producto de la explotación y del terror al mismo tiempo. No es una heroína que llegue a serlo por consecuencia de un accionar político; es un personaje que viene de lo profundo de la sociedad y, que puesta en unas circunstancias determinadas, las mismas circunstancias, éstas le obligan a tomar una acción determinante como consecuencia de su falta de conciencia.

Otro elemento imprescindible para la comprensión de estos personajes es la del condicionante “y”, que es en expreso una máxima en sus personajes dialécticos, que simbolizan la contradicción misma. Para ver la exposición que Brecht hace a este

¹⁸² Basada en la crónica de la guerra de los treinta años (1618-1648) entre católicos y protestantes Brecht la estreno en 1937 para denunciar los preparativos bélicos del nazismo. Madre Coraje va de uno a otro campo de batalla empujando su pesada carreta para obtener sustento para sus hijos, sufre maltratos pero su destino es la vida. Sus hijos se enrolan al ejército, solo su hija Catalina la sigue. En el transcurso de la guerra uno a uno sus hijos van muriendo. Así. Catalina muere acibillada por los soldados, luego de un acto esforzado y heroico. (BRECHT, 2009)

¹⁸³ DORT, *op.cit.* p162 .

respecto, nos vemos obligados a continuar con la misma obra ya antes citada; *Madre Coraje y sus hijos*.

Anna Fierling, la madre, es posiblemente en la dramaturgia de Brecht uno de los personajes con más contradicciones. Es madre y coraje al mismo tiempo. Un personaje que pertenece al pueblo y, por sus vivencias, tiene una visión materialista de la realidad. Aunque proclama que son gente de paz, alimenta a sus hijos a costa de la guerra, ya que es su medio de vida. Quiere conservar a sus hijos y mantener el negocio. Quiere llevarse todo lo que pueda de la guerra sin hacer ningún sacrificio, ni perder nada de lo que ya tiene, “¡la guerra debe engordar a tus crías, sin cobrar intereses!...tú querías aprovecharte de la guerra pero sin dejar la piel!”, le dice el personaje del Sargento mayor en el cuadro primero.

No obstante, pierde más de lo que gana, pierde lo que no se puede comprar ni cambiar, pierde a sus hijos. Estos acontecimientos, en la medida en que se van desarrollando, por algunos momentos hacen consciente al personaje de esta contradicción, quien reflexiona sobre el perjuicio que le ha traído la guerra a ella y a sus hijos, diciendo:

Para mí es un momento histórico que le hayan partido un ojo a mi hija. Está destrozada, nunca encontrará un marido y, sin embargo, le vuelven loca los niños. Además está muda también por la guerra; de pequeña un soldado le metió algo en la boca. A Schweizerkas no le veré nunca más y Dios sabe dónde estará Eilif”¹⁸⁴.entonces, maldice la guerra. Esta aparente reivindicación del personaje, no le hace cambiar de posición con respecto a la guerra porque seguidamente arguye “No dejaré que me habléis mal de la guerra. Dicen que destruye a los débiles, pero éstos revientan también en la paz. Lo único que pasa es que la guerra alimenta mejor a sus hijos”.¹⁸⁵

¹⁸⁴BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo*. Madrid; Cátedra, 2009,pp1048.

¹⁸⁵Ibid, p.1048

Es un personaje con el contradictorio “y”, que no le permite ser ambas cosas, “madre y coraje”, sin sufrir los efectos de su accionar. Por un lado, como “madre”, pierde a su hijo Schweizerkas por regatear su rescate y a Katrin que morirá por su culpa, y por el otro, “coraje” porque quiere conservar y aumentar sus bienes a toda costa.

*“Todo el personaje de Madre Coraje está en esta imposible mezcla de razón y sinrazón, de bondad casi animal (hacia sus hijos) y de aspereza mercantil, de consciencia e inconsciencia.”*¹⁸⁶

Este imposible “y” que marca Brecht en sus personajes para enfatizar más las contradicciones de éste, indicará un tipo de interpretación, sin duda alguna, muy lejos de la identificación que proponía Diderot. Esta dicotomía del personaje, que muestra un mundo totalmente irreconciliable, también lo podemos ver en su personaje de la parábola escénica *El alma buena de Sezuán*,¹⁸⁷ un personaje con dos personalidades como mecanismo estratégico para salvar el negocio; Shen-Te (la persona buena) y Shui-Ta (el que cumple la exigencia de los ricos y los pobres, el que se hace respetar). La metamorfosis constante del personaje hace que entre en contradicciones por ser ella, el alma bondadosa que es aprovechada, maltratada y abusada por los que ayuda y su doble duro e insensible.

Pero reflexiona y llega a la conclusión de que su parte de dureza debe permanecer para salvaguardar lo suyo. Los dioses le permitirán convivir con ello al hacer el personaje de su primo, Shui-Ta, una vez al mes.

¹⁸⁶ DORT, *op.cit.* 172

¹⁸⁷ Fue estrenada en 1943 en Zurich. Es una historia sobre la dialéctica entre el bien y el mal, sobre las dificultades de vivir justamente en un mundo donde la justicia sólo puede implantarse adoptando los mecanismos del mal que trata de combatir. Donde es prácticamente imposible mantenerse puro entre rufianes y donde la inocencia es un lastre.

Para Brecht, el personaje no representa un problema individual porque no representa al individuo mismo, sino que muestra a uno que representa clases en conflicto, puede ser cualquier persona, lo que va a determinar su estructura; será la situación en la que este individuo se encuentra y el tipo de relaciones que se establezcan, no hablamos de relaciones, ni de conflictos psicológicos, sino sociales. Son personajes de los cuales fácilmente reconocemos su clase y condición social.

Siguiendo su famosa frase “no aceptes lo habitual como algo natural”, ante los acontecimientos que se presentan durante la fábula, el personaje debe necesariamente irse transformando para cumplir con las aspiraciones del autor; la de “consciencia social” que debe tener un individuo ante las causas que originan los conflictos. Por esta razón, el personaje está en un constante asombro y en un sin fin de dudas. Son personajes que rompen totalmente con la clásica concepción del personaje y se colocan en un terreno de libertad para tomar decisiones y, al mismo tiempo, para mostrar las opciones por las que no ha optado.

Esta nueva concepción del personaje ya nos indica que, mientras Diderot solamente pide al actor imitar su modelo para ser capaz de reproducir hasta sus emociones como si de un espejo se tratase, sin pretender ningún tipo de concienciación y con el único objeto del placer, Brecht en cambio, obliga al actor a profundizar en los aspectos más sociales y trabajar de una forma distinta el gesto del actor, ya que se convertirá en su arma para desmontar y analizar toda la fábula y poder estructurar su personaje partiendo de esta visión. Implica ese nuevo elemento gestual para mostrar el *gestus*¹⁸⁸ de la palabra, de la acción, del personaje.

¹⁸⁸ Propone un tipo de teatro que tenga como objetivo fundamental la función social, para ellos usa herramientas como el *Gestus social*. Ya que le servirá como mecanismo de búsqueda de las relaciones sociales entre los hombres y le permite al actor establecer los comportamientos sociales del personaje y mostrarlo.

5.2. El actor Brechtiano

Brecht sostiene que en las academias de arte dramático se insiste desde el comienzo en que el alumno ponga calor en la interpretación y que se salga lo menos posible de su personaje y de su trabajo. En estos centros de formación en teatro se enfoca solamente desde la pasión a nivel formal para que contagien a los espectadores y que éstos se den por satisfechos.

Por otro lado, está muy difundida la idea de que el actor todo lo puede extraer de sí mismo y que no necesita realizar ningún estudio sobre su personaje, sobre la realidad del personaje, sobre la situación real y el mundo del actor en la sociedad que habita. Predomina la idea de que el actor debe dar resultados emotivos y que son el resultado de su propia experiencia con el personaje y con su mundo de ficción, un mundo imaginario en el que todo debe parecer verdadero.

Brecht hace una observación muy acertada, que a nuestro juicio, distingue lo que es y no un producto artístico. Él dice que todos los seres humanos poseemos capacidades básicas y todos somos capaces de sentir y generar todos los estados de ánimo. Por lo tanto, todos somos capaces de dejarnos arrastrar y entregarnos por completo a cualquier estado anímico, pero esto sería mostrar la vida del hombre sin ningún esfuerzo, ni creación. Para Brecht, es preciso que el actor haga algo más que simplemente mostrar estados de ánimo; debe presentar la vida del hombre en sociedad para provocar en el público los sentimientos deseados. Pero para mostrar la vida del hombre en sociedad se necesita algo más que talento interpretativo, algo más que condiciones innatas.

Para que el actor pueda contagiar al público de esos sentimientos deseados, “el actor necesita de una acción, esta acción puede ser sólo un esqueleto que le sirve para colgar sus sentimientos, un trampolín a la pasión, por así decirlo. Pero no por eso deja de haber acción. El actor debe iniciar un estudio profundo”¹⁸⁹.

¹⁸⁹BRECHT, *op.cit.* p.6

Este estudio al que se refiere Brecht debería empezar por que el actor aprenda a reconocer que en el mundo de la creación hay dos mundos; el del autor y el del actor. Debe perfectamente saber la diferencia porque es lo que va a condicionar su futura conducta en el engranaje de la obra. A partir de allí podrá desarrollar la anécdota, determinando lo que debe ser causa de un efecto y lo que debe ser efecto de una causa, es decir, presenta los puntos de vista del autor y su mundo y puede cuestionarlos. ¿Cómo debe descubrir esos puntos de vista? Brecht da la respuesta *en la búsqueda de lo que genera la contradicción*.

Esto lo plantea el director alemán y posiblemente sea lo que genere más confusión en los actores de hoy día. ¿Para qué trabajar a partir de la contradicción de esos mundos? No podemos olvidar que Brecht expone en su poética la necesidad de poner el teatro al servicio de la sociedad. Y este estudio o descubrimiento de los mundos del autor y del actor no es para crear conflictos innecesarios, sino conflictos de interés para esa sociedad. Aquí reconocemos intereses individuales y colectivos, entre los cuales obviamente el actor se identificará con de los grandes grupos. Este primer estudio le dará al actor suficiente material para transmitir a los espectadores su actitud géstica con respecto al mundo del autor.¹⁹⁰

Partiendo de la compleja estructura de personaje que plantea Brecht, el actor deberá iniciar su andadura hacia el encuentro con él, no para perderse en él, no para fusionarse en uno, ni mucho menos someterse a él. No permitirá en ningún momento perder la dicotomía actor-personaje, que no se dejará anular, sino por el contrario, estará mostrándolo todo el tiempo que dure su intervención en la escena, entrando y saliendo de él a la voluntad del actor.

Brecht, desde que inició su trabajo como director, buscaba que los actores tuvieran una forma de provocar al espectador para lograr su asombro. Hay que recordar que dentro de su nueva concepción estética, para el autor alemán, el

¹⁹⁰ BRECHT, Escritos, p.11

espectador de su teatro era su objetivo primordial. Esta dedicación que da al actor y al espectador es consecuencia de su objetivo estético-filosófico; la influencia que el teatro podría ejercer en el grupo para lograr su transformación.¹⁹¹

Esta transformación en la que el público es el principal elemento del teatro épico, dictará un comportamiento diferente en el mismo espectador porque se verá sumido en cuestionamientos que le hagan reflexionar sobre su misma condición humana y le lleven a una actitud de cambio social. Para Brecht, el hecho de que el espectador se diga a sí mismo “eso es demasiado extraño, casi increíble, me conmueve el sufrimiento de esa persona porque habría una salida para él”, ya implica una transformación en él. El espectador se convertirá en un ente activo que contradice todo lo sobreentendido. Por esta razón, cuando hablamos de los modelos interpretativos en Brecht, sabemos que en este terreno no es una mera discusión entre la emoción y la imitación, sino que él va más allá porque supera el punto de la vivencia o la identificación para llegar al conocimiento de las cosas.

El hecho de que Brecht priorice al espectador hace que se condicione la forma de pensar y accionar del actor, porque éste tendrá que partir primero del conocimiento de la situación social en la que se ve inmerso el personaje y deberá tomar racionalmente partido, aprobando o rechazando el comportamiento del personaje y compartiendo o criticando los sentimientos de éste. Esta visión partiendo de lo social, justifica el que a Brecht le pareciera primordial que su actor tuviera una posición política, dentro y fuera del drama, obviamente, enmarcado en una clara posición inclinada al socialismo como corriente política. De esta manera, el actor estaba preparado para hacer frente al personaje de la obra desde una posición tanto

¹⁹¹ Brecht inició su actividad poética y dramática dentro del movimiento expresionista alemán que tuvo lugar en la década de 1910, como una actividad contraria al positivismo y naturalismo dominantes en esa época. Se proponían encontrar y desvelar, en las zonas más cultas del alma y el cuerpo del hombre, los elementos más bastardeados por la civilización.

racional como emocionalmente, no solamente con su personaje, sino también con los acontecimientos presentados en la obra.

*Brecht exigía del actor que éste narrara al espectador más de lo que está contenido en su papel y sabe su personaje. Debe mostrar las motivaciones sociales de su actitud, los rasgos del personaje, cuyo conocimiento posibilita su tratamiento y cambio. Para ello, deben mostrarse la multiplicidad de capas sociales, un material mutuamente contradictorio, las distintas actitudes que se comentan entre sí pero que también pueden ser analizadas y enjuiciadas individualmente.*¹⁹²

Estas capas sociales posibilitaran al actor el colocar a su personaje dentro de un contexto y situación definida. Esto le dará mayor solidez a su búsqueda, y no partirá de los sentimientos del personaje sino que descubrirá los verdaderos motivos del comportamiento, las verdaderas causas de los acontecimientos que sin duda no se encontrarán en primera instancia en el campo de la emoción. Resultaría imposible comprender las motivaciones que impulsan al personaje y sus relaciones solamente con la identificación del actor con él. Otra vez Brecht nos dice que:

*El personaje surge de la suma de sus relaciones con otros personajes. En el arte dramático de la vieja escuela, el actor creaba el personaje para luego establecer su relación con las demás figuras. De ese personaje inventado extraía luego los gestos y la forma de pronunciar la frase. La figura surgía de la visión panorámica.*¹⁹³

Esta visión no la podrá tener el actor épico, el cual parte de cero e intenta analizar uno por uno cada episodio para encontrar lo que realmente hay en la

¹⁹² RULICKE- WEILER, Kathe. *La Dramaturgia de Brecht*. La Habana: Arte y Literatura, 1982, pp. 621–622.

¹⁹³ BRECHT, Escritos. P.13.

profundidad de cada frase, es decir, encontrar el “gestus”¹⁹⁴ de las mismas. Para comprender más el gestus tendremos que abordar cómo concibe Brecht la acción dentro de la fábula.

5.3. La Fábula en el teatro épico

En el capítulo de antecedentes, ya hemos visto como Aristóteles describe la tragedia en cuanto a que es una imitación de una acción de carácter elevado y completa. Para él, la fábula es la concatenación de las acciones y, como Brecht, coinciden en que es el alma del drama. Para el filósofo griego esta concatenación de acciones es la que da verdadero sentido al todo.

Es completo lo que tiene comienzo, medio y fin. El comienzo es aquello que, de por sí, no viene a ser luego necesariamente de otra cosa...medio es aquello que de por sí ocurre luego de otra cosa y a quien sigue otra cosa...es fin, por el contrario, aquello que de por sí y naturalmente viene a ser luego de otra cosa, o necesariamente o de ordinario, mientras que luego de sí no tiene nada más.”¹⁹⁵

[...] Esta clásica visión de la fábula en donde el mito es la imitación de un acción, sea esta una y entera y que las partes estén ensambladas de tal manera que, si se transpone o se suprime una de ellas, quede roto y transformado el todo, porque lo que se puede añadir o dejar de añadir sin consecuencias apreciables no forman parte del todo. ¹⁹⁶

¹⁹⁴PAVIS, *op.cit.* ,p226.

¹⁹⁵ARISTÓTELES *op.cit.* p12.

¹⁹⁶ *Ibid.*12

Brecht va a revolucionar esta visión que generará muchos cambios en los modelos interpretativos. Para el dramaturgo, ciertamente, la fábula la coloca en el centro del drama, pero sin que sea una concatenación de acciones, como se practica generalmente en un teatro con este tipo de estructuras. Si así lo fuera, echaría por la borda sus propuestas sobre el personaje y el actor.

Para Brecht, el actor debe mostrar la fábula de toda la pieza pero sus obras, aunque contienen la fábula, no siguen el patrón clásico. Si es verdad que trabaja la acción como elemento fundamental del drama, pero desbarata la idea de que una acción deberá ir tras otra y otra hasta llegar al final. Las acciones van a ir como sucesos o episodios independientes uno de otro.

Para Brecht es importante colocar en el corazón de la obra de teatro la fábula porque podrá unificar en su conjunto las contradicciones. De hacerlo así, se evitará arrastrar al público a sentimientos no deseados y a la identificación de esos sentimientos. Deben estar unidas todas sus partes de tal manera que parezcan “juntas” fácilmente de notar.

Esta colocación de los episodios o acontecimientos no se suceden inadvertidamente sino que son intervenidos entre ellos a través de la facultad de juzgar. “Las partes de esa fábula, deben enfrentarse cuidadosamente, como órbitas dentro de la estructura global de la obra”.¹⁹⁷

Entendemos que Brecht propone sucesos que, aunque se entrelacen, son sucesos aislados; cada uno está separado del otro, es decir, cada escena de la obra es independiente una de las otras aunque así mismo estén determinadas todas y cada una de ellas por un acontecimiento general. Por lo tanto, nos encontramos ante una estructura que ya no contiene una secuencialidad lineal; no encontramos la típica disposición progresiva de las secuencias para lograr un clímax.

¹⁹⁷ BRECHT, Bertolt (1984): "El pequeño Organon". Ciudad, editorial, p.17.

Cada escena tiene su propio valor, es autónoma, pero independientemente de esta autonomía, están insertadas en un eje que les da la continuidad necesaria para también poder establecer la relación de imágenes de una escena con las otras. Esto va a enriquecer el trabajo del actor, que acostumbrado a tener una visión general de su personaje, perfilará su trabajo encontrando las causalidades de cada uno de los episodios que justifiquen el accionar del mismo y muestren el estado de las cosas.

Al no surgir las escenas una detrás de la otra, sino al contrario, pueden llegar a contraponerse, vemos como el contenido de la obra se va a desarrollar de forma contradictoria. Los personajes mostrarán todas sus contradicciones, aspirarán a unas cosas en una escena y se desdecirán en otras.

Este estudio de la nueva estructura permite adentrarnos en el contenido profundo de la obra en su totalidad, por lo tanto, la exigencia planteada al actor sobre su estudio del papel, implica como único camino el estudio de la fábula para tener conocimiento necesario de la obra y poder determinar los conflictos que se establecen con los personajes. Relaciones y conflictos que pueden cambiar de un episodio a otro, como pasa en el ejemplo de *Vida de Galileo*₍₁₈₎, en la que claramente se puede observar la ruptura de la estructura clásica de la fábula, los conflictos y el cambio de relaciones entre los personajes.

En el cuadro 13, el autor rompe con la línea de fabulación clásica cuando omite la escena de la abdicación; no se necesita representarla, basta con los antecedentes presentados en episodios anteriores y con el deseo casi sobre humano que tiene su alumno Andrea para que Galileo no se retracte ante la inquisición, pero al entrar, su alumno escucha solamente una frase y ve la derrota en el cuerpo de su maestro y entiende que ha claudicado el personaje. Muestra un conflicto con él mismo y la sociedad de su tiempo y, como consecuencia de su accionar, el derrumbe de las relaciones con el personaje que significa el progreso de la sociedad. Todo esto se derrumba con apenas una frase:

Andrea: (En voz alta) ¡Pobre del país que no tiene héroes!...

...Galileo: Pobre del país que necesita de héroes.

Podemos encontrar también que esta independencia de las escenas se puede extrapolar de manera similar al de la segmentación de las frases en las obras de Brecht. Por ejemplo, cada frase tiene un sentido y es el que le corresponde a cada frase. El tratamiento independiente de cada una de ellas, hace que el actor vaya definiendo un gesto determinado para cada una de ellas, pero que todas a su vez vayan a un fin determinado. Por eso Brecht necesitaba que el actor tuviera las condiciones de poder realizar las contradicciones del suceso y la sucesión de los acontecimientos. Cuando el actor muestra los sucesos y sus contradicciones, no podrá entrar en un proceso de identificación con el personaje porque tendrá que tomar partido por una y no por la otra, ya que al hacerlo por una entra en contradicción la otra.

5.4. El Teatro épico

En el modelo de teatro épico de Brecht vemos que el objetivo final del producto escénico es el público; va dirigido a la conciencia misma del espectador para poder analizar y extraer los elementos necesarios para su reflexión. Para el autor alemán resulta insuficiente el modelo de la identificación y crea elementos artísticos para poder mostrar a través de ellos un mundo social que no lleve sólo a develar los sentimientos del espectador ante los conflictos y situaciones vividas, sino que a su comprensión y enjuiciamiento por medio de la razón y del sentimiento. De esta manera, se logra que los espectadores no consideren a los personajes presentados como seres inmutables y, como en el drama clásico, entregados a su destino. El espectador debe llegar a entender, según el propósito de Brecht, que un hombre es así como el resultado de unas circunstancias y, al mismo tiempo y dialécticamente, esas circunstancias son esas por el accionar o no del hombre mismo. Su teatro no solamente muestra lo que el hombre es sino también lo que debería ser y además que

las circunstancias podrían ser otras. Su propósito es la intervención en el mundo del espectador.

En el teatro épico, la escena ya no es un espacio mágico que crea alguna ilusión y se perturba el contexto entre escena y público, entre el texto y representación, entre el director y actores. Esta transformación de la escena en algo más real y más vital, reconocible para el espectador; deja de ser un lugar privilegiado para ser un espacio donde se crean momentos mágicos que incitan a la identificación y el escenario cobra otro significado, pasando a ser el mundo de los hombres y de la sociedad.

El espectador ya no es una masa sin criterio que solamente busca satisfacer sus sentimientos más profundos, identificándose con las situaciones o los personajes de ese mundo de ficción, del cual sabe, los conflictos no llegarán a él, para convertirse en un grupo de personas interesadas en poner en práctica su criterio para la comprensión del mundo, aunque no se lo hayan propuesto. Para Brecht el problema de *saber lo que ocurre en la cabeza del actor es por lo menos tan importante como saber lo que ocurre en la cabeza de quien escucha*.

Para todo este propósito, Brecht ha propuesto una serie de mecanismos basados en el gesto del actor y en elementos para extrañar o distanciar la escena, para interrumpir la acción dramática y evitar que esta se desarrolle de forma uniforme y continuada. Interrumpe la acción para permitir que los actores puedan dirigirse al espectador. Por ejemplo con apartes, canciones, carteles, se explica el acontecimiento en vez de solamente mostrarlo. *Paralelamente a la acción, se desarrollan comentarios que recaen sobre cada uno de los personajes, por turnos, y cuya función es tanto explicativa como irónica.*¹⁹⁸

¹⁹⁸DORT, *op.cit.* p.75

5.5 La Interpretación del *Verfremdung* o Efecto –V

Bernar Dort escribe que la expresión de V-Effekt aparece en el lenguaje de Brecht hacia 1936, coincidiendo con el viaje que éste realizó a Moscú en donde conoció el trabajo desarrollado por Meyerhold, así como que esta expresión podría proceder de Pien Ostrannenjiay ser empleada por Viktor Shklovski desde 1917, para designar un procedimiento específico del arte, el procedimiento de sigularización. Este consiste en oscurecer la forma y en aumentar la dificultad y la duración de la percepción, de manera que pueda liberarse el objeto del automatismo perceptivo¹⁹⁹. “De esta manera no se llamará al objeto por su nombre, pero se le describirá como si fuera la primera vez que se le viese, y que tratará cada incidente como si sucediese por primera vez”²⁰⁰.

Walter Benjamin describe el teatro épico como un tipo de teatro gestual, en el que el gesto es el material principal. “Cuanto más interrupciones se hacen al actor mejor se recibe su gesto, por eso, por ejemplo, el texto tiene que estar en función de las interrupciones de la acción, el carácter retardatario de la interrupción, el carácter episódico del encuadramiento, son los que hacen que sea épico el teatro gestual”.²⁰¹ No tiene que desarrollar acciones tanto como representar situaciones. Situaciones y sucesos aislados que interpreta el actor, buscando el gesto de cada una de las escenas pero mostrando la unidad de ese personaje a través de los saltos e interrupciones. La construcción que realizará el actor no debe ser mecánica, debe aprender a utilizar todos los recursos propuestos por Brecht para lograr esa unidad que se necesita.

El *verfremdung* es la parte principal del teatro épico, para Brecht una “imagen distanciada, que a pesar de dejar reconocer el objeto lo hace parecer como algo

¹⁹⁹ DUQUE MESA, Fernando- PEÑUELA, Fernando-PRADA PRADA, Jorge. *Investigación y praxis teatral en Colombia*. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1994, p. 127.

²⁰⁰ SHKLOVSKI, Viktor, *El arte como procedimiento, en formalismo y vanguardia*, B. Madrid: Comunicación, 1975.p.32

²⁰¹ WALTER, Benjamin. *Tentativas sobre Brecht*. Bogotá: Aguilar, 1998, p. 36.

ajeno”. Es un elemento dificultador para que el público pueda identificarse. Es en sí, un efecto estético que introduce el actor de forma deliberada para proporcionarle un determinado sentido a la obra y a las situaciones en las que se ve inmerso el personaje, además de mostrar las cosas subyacentes que se encuentran en todo el conjunto.

Estos efectos de distanciamiento que el actor escoge de manera consciente, mostrarán el sentido de la fábula de la que nos habla Brecht con plena autonomía de cada efecto en determinada situación, y su sentido particular en concomitancia con el sentido general de la obra. No se trata de un trabajo arbitrario del actor, sino al contrario, muy razonado y estudiado para lograr el efecto deseado.

Nos parece pertinente para aclarar malos entendidos con respecto al Efecto-F. Brecht, señalar que éste decía que “distanciar no era mantener a distancia cualquier gesto, palabra o personaje de cualquier manera, ni mucho menos permanecer frío ante aquello que no lo es, oponer la razón a la pasión y, en vez de interpretar un personaje, comentarlo y desmontarlo con fingida impasibilidad”²⁰².

El trabajo escénico del **actor será elaborar y mostrar el gesto social de cada una de las escenas, teniendo presente** a la acción misma y alas actitudes de su personaje en las diferentes circunstancias dentro de la obra. También deberá analizar los intereses que posee su personaje y los que están en contra para mostrarlos ambos. Así, para Brecht, el actor aprende a identificarse con el personaje con las actitudes que él aprueba, pero también aprenderá a distanciarse de sus personajes con las actitudes con las que no está de acuerdo. De esta manera, se identifica y al mismo tiempo se contradice con su personaje. Por lo tanto podemos comprobar que no se trata de una posición que ha dado lugar a muchas confusiones, de contraponer el sentimiento y la razón. En su pequeño *Organon para el teatro*²⁰³ sostiene “que en ningún momento el actor se transforma en el personaje, solamente debe limitarse a mostrarlo, pero esto

²⁰² DUQUE MESA, Fernando- PEÑUELA, Fernando-PRADA PRADA, Jorge. *l op.cit.* p.127.

²⁰³ Es un pequeño escrito conformado por 77 epígrafes que nos hablan sobre el origen y la función del teatro, el efecto de distanciamiento, el trabajo del actor, la identificación, etc. No puede considerarse un manual, pero si es bastante esclarecedor del teatro de Brecht.

no significa que cuando tenga que representar a personas apasionadas tenga que permanecer frío”²⁰⁴. Los sentimientos del actor nunca serán los del personaje y creemos que en la actualidad una gran parte de los artistas del arte escénico visiona así la interpretación del actor. “Cuando el actor evite crear la ilusión de que él es el personaje y la representación lo acontecido, será posible la distanciación”²⁰⁵.

El actor, a través de la observación, se irá apropiando del personaje y mediante esta observación irá seleccionando los rasgos particulares de su personaje y se identificará con él, no partiendo del personaje mismo sino de la sociedad misma para así poder juzgar sus actitudes y sus comportamientos. El actor podrá usar el sistema de la identificación en sus ensayos como un método de observación para llegar a conocer esa realidad. El actor, en el trabajo creativo de este modelo interpretativo, se encuentra en una permanente observación del mundo del personaje y de la sociedad y es de donde se nutre de conocimientos para su elaboración épica. Es decir, son *dos maneras contradictorias de ver un personaje; se trata de la dialéctica entre lo individual y lo social, que es mostrarla con identificación y crítica.*²⁰⁶

Los efectos de distanciamiento para Brecht deben estar desprovistos del sello de familiaridad para que el público pueda extrañarse de los acontecimientos mostrados. Su objetivo es pues que el espectador pueda ver no las cosas como son, sino como podrían ser, como en la dialéctica marxista que “todo existe en cuanto se transforma”, la contradicción con sí mismo.

En sus escritos sobre teatro, Brecht propone paso a paso las siguientes observaciones para la construcción del personaje:²⁰⁷

²⁰⁴BRECHT, Bertolt Escritos, p.146

²⁰⁵Ibid,p.127

²⁰⁶RULICKE- WEILER, *op.cit.* 246

²⁰⁷BRECHT, *op.cit*p.129

1.-El actor debe ser económico en el uso de la fantasía. Avanzando frase a frase, explorando su personaje a través de las palabras que pronuncia y las que escucha o recibe, recogiendo –escena por escena- confirmaciones y contradicciones. Va memorizando paso a paso, a fin de que concluido su estudio, esté en condiciones de reproducir ante el espectador la evolución del personaje paso a paso.

Cuando la fantasía interviene en esa medida, puede ser nociva. En el proceso inductivo y paulatino, en cambio, su empleo es indispensable. Al estudiar, en un avance de frase en frase, se apela constantemente a la fantasía... Todas sus indagaciones deben orientarse –con ayuda de la fantasía y de la comprobación de hechos- hacia la indagación y representación de la figura como unidad concreta en evolución.

2.- ¿Para qué fines debe ser estudiado y construido el personaje?

Su criterio de selección será el siguiente: el conocimiento de esos rasgos debe posibilitar el tratamiento del personaje. Los seleccionará, pues, desde afuera; desde el punto de vista del mundo exterior, del medio, desde el punto de vista de la sociedad. El actor se atiene, entonces, a lo que confiere objetividad al personaje, a lo que lo diferencia visiblemente de los demás. Pero el segundo elemento de contradicción que debe haber en el personaje, del cual ya hemos hablado, es la existencia de otra alternativa en cada uno de sus proceder.

3.- La diversidad representada por la diversidad misma

Hemos señalado que el actor debe construir su personaje sobre la base del comportamiento que esa persona muestra en la obra. De ninguna manera basta proporcionar a una figura el baje estrictamente necesario para la trama. El personaje debe tener además algo concreto, único; se le debe proporcionar la alternativa de actuar de otra manera, dentro de determinados límites sociológicos. Debe resultar evidente que el personaje actuó así pudiendo haberlo

hecho de otra manera y que ese proceder puede presentarse en personas que son muy diferentes del personaje en cuestión. Es decir, que hay que dar a entender lo siguiente: en general, hay gente muy distinta que procedería de la misma manera que él. El actor no debe llevar demasiado lejos esta diferenciación del personaje.

La noción de que los seres humanos son muy diferentes entre sí no implica más que un enfoque parcial. Sólo es preciso inculcar esta noción cuando se desmiente la necesidad de llegar exactamente a lo individual para mover a los seres humanos hacia algo o para permitir que ellos nos muevan. Pero este enfoque parcial suele enunciarse como suprema conclusión de la sabiduría y, a través de él, se pretende negar que las acciones de los hombres son predecibles.

Precisamente a través del estudio de esa diversidad real puede predecirse el posible comportamiento de los hombres y la diversidad debe exponerse para los fines de ese pronóstico. No se debe afirmar que los seres humanos son muy diferentes entre sí sólo para dar a entender que es imposible profetizar y, menos aún, pretender que nociones de este tipo enriquezcan al hombre. Los que dan ese sentido a la afirmación se sienten complacidos por esa presunta diversidad y por el poder ajeno a toda influencia del ser humano; dan a entender que podría alcanzar proporciones ante semejante diversidad y fecundidad, se convencen a sí mismos y convencen a los demás de que comporten esa multitud y esa fecundidad aun si haber contribuido para nada a enriquecerlas. Empequeñecen al hombre para agigantar a la humanidad. Pero esos son engaños pueriles. En realidad, están procurando justificar así su permeabilidad a cualquier influencia del medio y su importancia para influir sobre él y se obstinan en esperar milagros de sí mismos. ¡Como si ellos no integraran la humanidad!

El actor no debe brindar ese enfoque parcializado, no debe inculcar esa noción en forma de embriaguez, sino orientar el interrogante hacia una solución. Y bien: ¿hasta qué punto existe esa diversidad en la práctica?

4.- Sobre la “historización”

A los ojos de quien “historiza”, el hombre tiene algo de ambivalente, algo de incluso. Se presenta bajo más de una figura; es como – puesto que en el momento tiene motivos suficientes para ser así-, pero a la vez es otro, si se prescinde del momento y se lo deja modelar por otro momento. Puesto que hoy es así, ayer debe haber sido diferente. Una de sus características es lo que los biólogos definen como plasticidad. Hay mucho en él que se ha desarrollado y mucho que puede desarrollarse. Ya se ha transformado; por lo tanto, puede seguir transformándose. Cuando ya no se puede transformar, por lo menos en forma decisiva, su imagen se redondea. Pero, en la realidad, sólo puede llegar a ese grado de estabilidad considerado dentro de grandes unidades sociales.

5.La singularidad del personaje

Ahora bien, si la persona a representar se representa “historizada” –es decir, como un carácter condicionado por una época y, por lo tanto, pasajero-, si su respuesta es una entre varias respuestas posibles, pero podría brindar cualquiera de las demás respuestas, con sólo una ligera variación de las circunstancias, ¿no podría ser este personaje, después de todo, cualquiera? No podría representar a todos y cada uno de nosotros. Alguien responde aquí en forma diferente y en función de una época de una condición social. Si hubiera vivido en otra época o no hubiera vivido tanto o no hubiera vivido en el lado sombrío de la vida, su respuesta habría sido indefectiblemente otra; pero, al mismo tiempo, indefectiblemente la misma que habría brindado cualquiera en esa situación y en esa época. ¿No cabe preguntarse, entonces, si no existen más variaciones en la respuesta? Porque ¿Dónde está entonces él, el vital, el inconfundible, aquel que no es totalmente igual a sus iguales (a la gente en la misma situación)?

No cabe duda de que ese ego debe representarse. Quien reacciona aquí no puede mostrar sólo su Yo (el del actor) y su Tú (el espectador), aunque en otra

situación. No es posible representar a ese ego sólo como miembro de una clase y de una época y no representado como un ser viviente con particularidades, dentro de su clase y de su época. Tomemos como ejemplo la religiosidad de una persona y supongamos que se trata de un trabajador. La gran industria va acabando en escala gigantesca con la religiosidad de la masa trabajadora, pero el obrero aislado reacciona de forma muy diversa ante esos problemas.

Quizá nos sintamos tentados a atribuir la diferencia de reacción respecto a la norma a alguna diferencia de naturaleza social, pero eso es demasiado teórico porque también podemos ignorar ciertos factores que influyen sobre su reacción aproximándola a la norma (a la reacción más común entre los de su clase). En lo que se refiere a la práctica (tratamiento social) nos encontramos, entonces, con algo para nosotros inconvencible: una amalgama que se resiste a la acción de nuestras herramientas, algo que constituye una parte de ese hombre. Los matices de sus respuestas ya no provendrán de él mismo en otra situación o en otro momento, sino de él en cuanto ser diferentes de los demás.

CAPÍTULO VI. EL CORPUS TEÓRICO PRÁCTICO

Como hemos podido ver en el capítulo de antecedentes al modelo, el hecho interpretativo siempre ha sido tomado en serio y como objeto de análisis de tratados y de documentación, pero no es hasta Stanislavski cuando se crea por primera vez una metodología de trabajo fundamentada en conclusiones empíricas, lo cual supondrá toda una revolución profunda de los modelos interpretativos.

Pero también deducimos que el trabajo actoral no siempre ha sido asumido de la misma manera en lo que respecta al mundo occidental, sino que en mayor o menor grado siempre se ha visto sometido a los cambios sociales y artísticos que a la postre han sido los responsables del concepto actual de actor, del hecho interpretativo y la puesta en escena, si bien será desde comienzos del XX es cuando comienza a abordarse de forma sistemática. Hasta entonces el hecho teatral era responsabilidad de los actores principales y de los dramaturgos, pero con dicho siglo esta responsabilidad pasará a manos de los directores.

Hasta entonces el actor solía aprender su oficio por capacidad innata, intuición y/o los consejos dados por los actores más experimentados, pero a partir de entonces toda una serie de personalidades, comenzando por Stanislavski, se van a replantear una redefinición del hecho teatral tanto estética como pedagógicamente. Surgen así las primeras escuelas de teatro, algunos de los cuales trabajarán en su misma línea como Michael Chejov, Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner..., y otros, algunos de los cuales partiendo de él, prefirieran trabajar en busca de nuevas formas de expresión, como Meyerhold, Brecht, Grotowski... Pero todos ellos se encuentran emparentados entre sí bajo el denominador común del trabajo del actor basado en las acciones. Ello va a llevar entre otras cosas a un replanteamiento constante del hecho interpretativo, al descubrimiento del cuerpo: el actor es un cuerpo en acción. Y a una nueva concepción del espacio escénico: el espacio como dramaturgia.

Ya no va a ser el texto el que produzca el conjunto personajes – actores, sino que serán estos últimos los que modulen el texto dramático. Conocer las aportaciones realizadas por los maestros más importantes es una obligación para todo aquel que se

dedique al mundo de la interpretación, ya que supone todo un legado de estudio, investigación, compromiso, valor creativo, ética, estética...

Comenzaremos este capítulo estructurado en dos partes; por un lado, incorporamos a algunos seguidores de la corriente stanislavskiana y, por el otro, los que conocemos como los del teatro de Vanguardia.

6.1 EN LA LÍNEA DEL SISTEMA STANISLAVKIANO (La vivencia)

Las distintas metodologías que seguirán la línea del Sistema insistirán en una interpretación veraz y realista de los personajes.

6.1.1 Michael Chejov (1891-1955)

Fue uno de los actores más consagrados del teatro Arte de Moscú, sobrino del escritor Anton Chejov, creó su propio estudio de formaciones de actores y buscó nuevas líneas de exploración que le apartasen del excesivo psicologismo que acostumbraban con Stanislavski. Sustentará su método de trabajo en la actividad física del actor y su proceso de creación de imágenes para generar las emociones propias del actor en la escena. Chejov se planteó desde muy joven buscar modelos conceptuales en lo que pudiera colocar sus personajes; mientras que Stanislavski descubre la verdad basada en el comportamiento humano y real de sus personajes, él se decanta por la búsqueda de un sentimiento mayor a través del juego imaginario y la intuición. Pero si en algo coincidían, aunque sus búsquedas fueran distintas, ambos querían descubrir una nueva forma interpretativa que pudiera contener emoción y sentido de la verdad al mismo tiempo. Quería encontrar contenidos más concretos que pudieran ayudar al trabajo de imaginación del actor, por lo que utilizaba expresiones y términos que llegaban directamente al cerebro de los ejecutantes. Por ejemplo, en vez de decirle a un actor “relájese”, él le decía “piense con sensación de facilidad”, o en vez de decirle siéntese erguido, decía “pensase hacia arriba”.

Todas estas incursiones son motivadas por una necesidad imperiosa para Chejov; buscar un método de trabajo para el actor porque considera que la profesión carecía de técnica. Propone apartarse de todas las discusiones intelectuales respecto al actor y encaminar todos sus esfuerzos a la preparación de una técnica psicofísica, entrenar cuerpo y emoción de forma conjunta.

Michael Chejov será el siguiente a Stanislavski en plasmar por escrito un sistema de interpretación que busca romper con los parámetros heredados desde las propuestas diderotianas, junto a los esquemas del teatro del romanticismo, el melodrama y la declamación pura, para acabar encontrando su propio método fundamentado principalmente en el trabajo de la imaginación, la atmósfera, la creatividad del actor y la fisicalización de la experiencia.

Cree que la imaginación es el verdadero motor que estimula el trabajo del actor, ya que considera que es de donde surge el personaje. De ahí que su técnica se base fundamentalmente en encontrar imágenes y estímulos externos, de forma más intuitiva que reflexiva, que puedan avivar las emociones y la imaginación.

Para los artistas con imaginaciones maduras, las imágenes son seres vivos, tan reales en sus mentes como visibles son físicamente ante nuestros ojos los objetos que nos rodean. A través de la apariencia de estos seres vivos, los artistas “ven” una vida interior. Experimentan con ellos su felicidad y sus penas; ríen y lloran con ellos y comparten el fuego de sus sentimientos.

*[...] Lo que debe elaborarse en el escenario y mostrarse al público es la vida interior de las imágenes, no los personales e insignificantes recursos de la experiencia del actor. Esa vida es rica y reveladora para el público y para el propio actor. [...]*²⁰⁸

²⁰⁸CHEJOV, Michael. *Sobre La Técnica de La Actuación*, Segunda Edición. Barcelona: Alba Editorial, 2002, pp. 68–69.

En cuanto a los sentimientos y la emoción, los aleja de cualquier tipo de psicología y experiencia personal, y trata de llegar a ellos por medio de la atmósfera y expresiones externas que, al sumarse al movimiento, provoquen los sentimientos representados por los gestos. Todo ello lo basa en el principio de que cuerpo y la psicología del actor son elementos inseparables que se sostienen el uno en el otro. Así, todo movimiento contiene una emoción, un sentimiento y un recuerdo y, a su vez, la psicología es la responsable del movimiento y el cuerpo del actor, de su percepción del mundo y de los seres que lo rodean. Según él, cuerpo y psicología se encuentran en algún lugar de las regiones subconscientes de nuestro espíritu creativo, siendo el intelecto el único elemento perturbador que interfiere en nuestras emociones, en nuestro cuerpo, en nuestro arte. Para lo cual propone toda una serie ejercicios basados en improvisaciones.

Su aportación más característica es el *Gesto Psicológico*(gesto, acción y movimiento) en el que según él se encuentran el alma del personaje y el cuerpo físico del intérprete:

En las cualidades y sensaciones encontramos la llave del tesoro que son nuestros sentimientos. Pero ¿hay también una llave para nuestro poder volitivo? Sí, y la hallaremos en el movimiento (acción, gesticulación). Fácilmente puede probárselo a sí mismo tratando de ejecutar un gesto “fuerte”, bien formado, pero sencillo al propio tiempo. Repítalo varias veces y comprobará que después de un rato, su poder volitivo se hace cada vez más fuerte bajo la influencia de ese gesto o movimiento expresivo.

Más adelante, usted descubrirá que “clase” de movimiento ejecutado va dando a su poder volitivo una cierta dirección o inclinación; o sea, que animará y provocará en usted un deseo “definitivo”, un anhelo, o sed de algo.²⁰⁹

²⁰⁹Ibid,p.69

De esta manera, Chejov propone un camino que el actor emprende de forma voluntaria y consciente, a través de la potencia, ya que en cada clase de movimiento se despertará en el actor el deseo correspondiente y la cualidad del movimiento que evoca los sentimientos en el actor.

[...] el entendimiento razonador, generalmente hablando, no es lo bastante imaginativo, sino demasiado frío y abstracto para estar en condiciones de llevar a cabo un trabajo artístico [...] Usted puede saber perfectamente cuales son los deseos y los sentimientos de su personaje, pero sólo ese conocimiento no le pone en condiciones de ejecutar los deseos con la fidelidad requerida, o experimentar con sinceridad sus sentimientos en escena. [...] Esto no quiere decir en modo alguno que la razón o el intelecto deban descartarse al preparar el papel, sino que es una advertencia para que no descansen sus esperanzas en eso, y sepa que es preciso que al principio permanezca al margen para no impedir y complicar sus esfuerzos creadores.

Pero si usted se decide por otro procedimiento más productivo, si aplica el GP con objeto de estudiar a su personaje, entonces habrá apelado a sus fuerzas creadoras directamente y no se convertirá en un actor “libresco” o rutinario.²¹⁰

Resulta de nuestro interés relacionar la propuesta de Michael Chejov con la imaginación como elemento primordial de su técnica para estimular los procesos internos del actor. Stanislavski propone su famoso “sí” mágico para producir la transportación de un mundo real a uno de ficción. Esto estimulará la imaginación del actor para poder desarrollar los procesos emocionales dentro de la escena sin mayor dificultad. Lo importante para Chejov es que el actor sepa llegar a su personaje a través de estímulos externos como las atmósferas y la improvisación que le hagan vivir realmente el papel. De ninguna manera Chejov se acerca a la propuesta diderotiana del actor imitador y racional, al contrario, crea los estímulos necesarios para poder

²¹⁰CHEJOV, *op.cit.*..PP.77-93

convertir el cuerpo y la mente del actor en la del nuevo comportamiento humano, con todas sus particularidades sensoriales y psicológicas. Para él, los estímulos que vienen del exterior y son captados por el actor unido a los estímulos imaginarios, tienen la capacidad de provocar las emociones necesarias lo que hará que el proceso creativo del actor tenga una entrega psicofísica completa. Debemos recordar que Chejov participó de las ideas de Vajtángov y Meyerhold, lo que hace que contribuya al grupo de actores, directores y teóricos que van creando una nueva visión del actor en la escena, y es “el actor como instrumento psico-físico”. Por lo tanto, este nuevo panorama empieza a desradicalizar las únicas visiones del actor que piensa o el actor que siente propuesto por Diderot y va tomando mayor importancia, mostrando un giro absoluto la última de las propuestas que hiciera Stanislavski a partir del método de las acciones físicas.

Chejov va a desarrollar sus trabajos utilizando y ampliando otros elementos de la psicotécnica del Sistema, como la atención y la concentración en el objeto; para él estar concentrado era el único mecanismo posible para poder implicar todos los sentidos del actor en orden a sentir el alma del personaje. Estos elementos, como veremos, serán comunes en todas las propuestas metodológicas de los directores que abordemos en esta investigación.

*El teatro en general se ha venido abajo por la pérdida de vida. Nuestra tarea es encontrar la vida de nuevo, porque lo que el teatro necesita no es la vida disminuida, sino bien acrecentada [...] Hacer crecer la vida del escenario significa ser capaz de ver en todas partes, en la palabra escrita, en los acontecimientos que nos rodean, en nuestra propia psicología, gestos, gestos y más gestos, pero no estados mentales. Esto es algo muy peligroso en el teatro, porque el estado mental en el teatro es una psicología inamovible, fija y muerta.*²¹¹

²¹¹CHEJOV, Michael. Lecciones, pp199-200.

6.1.2. Lee Strasberg (1901-1982)

Fue un actor y director estadounidense de origen polaco, que se autoproclamó continuador del Sistema de Stanislavski=Dirigió durante muchos años el Actor's Studio.

En *Un sueño de pasión*, Lee Strasberg plantea sus primeras inquietudes con respecto a la interpretación y narra una serie de acontecimientos en los que va descubriendo a grandes actores como Jacob Ben-A mi, Eleonora Duse o Giovanni Grasso, entre otros, que inspiraron su verdadera búsqueda en la inspiración y emoción del actor.

Strasberg se pregunta ¿cómo se realiza una gran actuación? Buscaba en esos momentos algo que le aclarara cómo un actor lograba una grandeza en la escena, cuáles eran los procedimientos necesarios para crearla o recrearla²¹². Sostiene que antes de que Stanislavski no sistematizara el trabajo del actor, se pensaba que el trabajo del actor partía de la pura inspiración de una manera externa.

Propone una visión fuera de estas dos posibilidades o modelos interpretativos propuestos por Diderot y Stanislavski; la inspiración y la manera externa, al que llamará “el método” que según él, no es más que la continuación y una complementación del sistema Stanislavskiano.

Su método, según lo afirma, es un re-descubrimiento pausado, y lo compara con su propia experiencia de vida en la cual fue descubriendo las respuestas a interrogantes como: “¿cómo puede un actor sentir realmente y controlar lo que debe hacer en el escenario? ¿Cómo puede el actor hacer que sus sentimientos reales sean expresivos en el escenario?”²¹³.

Toma como ejemplo a la actriz Jean Eagels, en su interpretación del personaje Sadie Thompson, para decirnos que fue allí cuando descubrió que la actriz *no sólo*

²¹²STRASBERG, Lee. *Un sueño de pasión - El desarrollo del método*. Edición a cargo de Evangeline Morphos. Barcelona: Editorial Icaria, 1990, p.23.

²¹³Ibid, p24.

*tenía una gran realización en la forma, los perfiles y los hechos del personaje, sino que calibraba perfectamente la realidad, la experiencia y la intensidad de las emociones.*²¹⁴

Luego Strasberg irá aprendiendo a reconocer que no era actuando como se lograba una gran interpretación, sino ~~que~~ viviendo como un ser único y excepcional que crea esa ilusión desde la escena. No obstante, sus expectativas de ir encontrando en cada representación teatral el establecido de las grandes emociones, se ve truncado porque comprueba que actores y actrices a las que había contemplado el día anterior, no eran emocionalmente iguales al día siguiente. *¿Dónde estaban los momentos del estallido emocional?*²¹⁵. Su reflexión se ve satisfecha al comprender *que interpretar no era solamente presentar la profundidad de la emoción, sino que el actor debía tener la conciencia de la vida del personaje, un personaje que piensa y siente, sin esa particular intensidad que caracteriza habitualmente a la conducta emocional*²¹⁶.

¿El actor debe sentir realmente la emoción que transmite o debe demostrar la emoción sin sentirla? Este fue el gran debate que ya habían planteado MCles Dufesmil (exponente de la experiencia emocional) y La Clairon (exponente de la anti-experiencia), como los llama Strasberg, entre otros actores como Henry Irving y Coquelin.

Es verdad que *La paradoja del comediante*, después de haber pasado por ella sin lograr impresión alguna, vuelve a llamar la atención de Lee Strasberg por descubrir que el gran maestro ruso, Stanislavski, había prestado atención al ensayo de Diderot en el pasaje del *avaro* de su libro *Mi vida en el arte*.

²¹⁴ Ibid, p.31

²¹⁵ Ibid, p.34.

²¹⁶ Ibid, p.35.

Esto hace que el director inicie un estudio más detallado de un escrito que aparentemente estaba, a todas luces, fuera de sus preceptos artísticos con respecto al trabajo del actor, y en dónde la emoción juega ~~con~~ un papel indispensable.

Trata de partir del fenómeno planteado por Diderot; si la sensibilidad (emoción) era el primer requisito para el actor, “¿por qué se pensaba que individuos altamente dotados con esa condición, con mucha frecuencia eran incapaces de actuar? ¿Por qué se pensaba que gente con mucha menos sensibilidad, con frecuencia llegaban a ser buenos actores?”²¹⁷

Ya hemos visto que Diderot nos plantea que la Clairon perdió su capacidad interpretativa después de diez años de ausencia de la escena, cuando había sido una actriz que realizaba buenas interpretaciones, había perdido la “memoria en sus métodos”, argumenta el filósofo. Pero Strasberg lo reconoce como un método para *llegar en forma consistente a la creatividad*

Esto es lo que según Strasberg, Stanislavski rescató de *La paradoja del comediante*, y es lo que él comparte. No obstante, lo argumenta más allá del simple método para desarrollar la creatividad. Es verdad que en relación a la emoción no puede comulgar con la tesis de Diderot de que el actor sensible trabaja en un terreno movedizo y que fracasará en su tercera representación antepuesto al actor racional que es el que observa, imita y reproduce. Sostiene que Diderot llega a esta tesis por el puro desconocimiento de un método que trabajará la interpretación desde la vivencia.

Para que un actor pueda reír o llorar cuando quiere, debe buscar no sólo estímulos inmediatos, sino que debe hacerlo a través de algún procedimiento más controlado y que sólo puede basarse en recursos externos. Casi un planteamiento cercano al método de acciones físicas, que gracias al conocimiento que del trabajo con

²¹⁷Ibid,p.49.

los actores desarrollaba Meyerhold, conoció y propuso Stanislavski a los suyos del Teatro Arte de Moscú y, que incorporó al sistema.

Para Diderot no era posible que un actor recurriera a las emociones reales en el escenario, refiriéndose a los occidentes que se clavan cuando *los actores, en plena situación de experimentar aparentes emociones reales en el escenario, interrumpieran para referirse a algún objeto secundario que no era parte de la acción de la obra. Diderot preguntaba: ¿Cómo es posible si el actor está comprometido?*²¹⁸

Strasberg trae a colación la explicación que a este respecto y un siglo más tarde data William Archer (1856–1924), dramaturgo y crítico escocés, que gracias a su traducción de *Los pirales de la sociedad* influyó en la introducción del escritor noruego Henrik Ibsen. Para Archer ocurría todo lo contrario, cuando la concentración emocional del actor se veía interrumpida por signos externos como sostenía Diderot. Demostró que cuando una persona está absolutamente entregada a una determinada situación emocional, esa persona está ausente de todo lo demás y por el contrario a la pregunta del filósofo ilusionista, cuanto más intensa es una experiencia, mejor se ocupará el individuo “con una puntillosidad mecánica”, hasta de las cosas más banales de la vida diaria.²¹⁹

Esto quiere decir que la conciencia no está condicionada por la intensidad de las respuestas emocionales, incluso, mediante la atención y la concentración en momentos internamente emocionales pueden los individuos registrar los detalles más pequeños que se relacionan con la situación. De esta manera, Strasberg se pregunta “¿cómo un actor ha de crear en cada interpretación las mismas experiencias verosímiles y la misma conducta?”²²⁰

²¹⁸Ibid,p50

²¹⁹Ibid,pp.50-51

²²⁰Ibid,p52

Strasberg y Copeau coinciden en dudar de este tipo de exigencias que Diderot argüía para el actor; una exposición técnica brillante y una inadecuada relación a un planteamiento práctico.

Strasberg se plantea si el actor sabe experimentar o no las emociones que expresa en la escena y si debe realizar un trabajo interno y externo en el actor para lograr sus objetivos. Llega a la conclusión, a diferencia de Diderot, que hay que aplicar un método para estimular la creatividad del actor, para que éste logre generar emociones mediante un proceso controlado y que le permita recrear la vivencia en la escena. Un método destinado, a diferencia del ilusionista francés, a generar cargas emocionales surgidas de los recuerdos y emociones íntimas del actor.

Santiago Trancón considera que Lee Strasberg interpreta mal a Diderot, cuando dice: “como no es posible emocionarse cuando se quiere, por eso el actor no puede recurrir a emociones reales siempre en el escenario, sino fingir la emoción mediante medios externos”²²¹. Según Trancón, Strasberg simplifica toda una maniquea propuesta referida a considerar falsos los medios externos y verdaderos los medios internos, un argumento que no tiene que ver en absoluto con lo que Diderot plantea en su paradoja del comediante y que lo resume con absoluta sencillez en que “Diderot dice que no es necesario emocionarse de verdad para que las emociones del personaje sean verdaderas y creíbles”²²².

Strasberg propone un claro trabajo de investigación del actor basado en la búsqueda de momentos emocionales y especialmente traumáticos de la vida privada del actor, para generar respuestas y reacciones más internas.

Toda su investigación está basada en el hecho, en la imposibilidad que tiene el actor, que sintiendo no es capaz de expresar la emoción, una dificultad que para L. Strasberg se extendía para todos los seres humanos. Por eso y, partiendo de su particular visión sobre los trabajos realizados por Stanislavski y Vagtangov, propone un

²²¹TRANCÓN, Santiago. *Teoría del teatro, base para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Fundamentos, colección arte España, 2006-2007, p. 274.

²²²Ibid,p.274.

método de trabajo basado en los trabajos de improvisaciones, memoria sensorial y memoria afectiva.²²³

*“La memoria afectiva es el elemento básico para volver a vivir en el escenario y, por lo tanto, para la creación de una experiencia real allí. Lo que el actor repite en una interpretación tras otra, no es exactamente las palabras y los movimientos que practicó en el ensayo, sino la memoria de la emoción. Él llega a esa emoción a través de la memoria del pensamiento a la sensación”.*²²⁴

La esencia del trabajo de Strasberg era lograr a través de la voluntad del actor, resurgir experiencias emocionalmente intensas. Para ello, el actor tendrá que revivir o recrear una experiencia que le haya afectado intensamente en su pasado. Cuando el actor encuentra y recrea esa emoción desarrolla la habilidad de controlar las expresiones emocionales sobre la escena. Este entrenamiento desarrolla la capacidad del actor de cambiar de una emoción a otra.

En lo referente a esta memoria afectiva, parte del concepto recibido de su maestro Boleslavsky lo reelabora, dividiéndolo en memoria sensorial (relacionada con los sentidos) y en memoria emotiva (relacionada con las vivencias experimentadas). En ésta última profundizará, dándole una importancia capital al control consciente y a la recreación voluntaria de vivencias del pasado, pues creía firmemente que las verdaderas emociones para la creación se encuentran en la experiencia personal del actor, por lo que exigía a los actores la búsqueda de las propias vivencias emocionales. Supuestamente, cuando un actor reproduce una emoción en un ejercicio, la misma ha pasado del inconsciente a la conciencia y está lista para ser evocada nuevamente a voluntad (cabe aclarar que esta idea no tiene fundamentación alguna, por lo menos en términos psicoanalíticos). Esta búsqueda emotiva se fundamenta en recordar el suceso que provocó la emoción, no en términos cronológicos, sino de los sentidos que participaron en él. En el momento que surja la emoción con intensidad se debe

²²³STRASBERG, *op.cit.* ,p.120

²²⁴Ibid,p122

mantener la concentración sensorial, ya que de lo contrario se perderá el control y el actor será arrastrado por la experiencia emocional. La finalidad de este entrenamiento no es sólo lograr la aparición de la emoción, sino también de controlarla y dominarla.

*La segunda parte más importante de mi trabajo, implica la memoria afectiva. [...] Bolelavsky dividió la memoria afectiva en dos categorías: la memoria analítica y la memoria del sentimiento. La memoria analítica se practica y se desarrolla por medio de ejercicios que incluyen objetos imaginarios; a este aspecto de la memoria afectiva la llamamos en nuestro trabajo, memoria sensorial. La segunda categoría que describe Bolelavsky era la memoria del sentimiento, que nosotros llamamos memoria emocional.*²²⁵

El propio Strasberg reconoce que trabajar en esta dirección ligada a la emoción puede, aunque no es frecuente, llegar a afectar personalmente. Ahora bien el verdadero problema atribuido a esta práctica consiste en si es posible llevarlo a la práctica en escena, ya que sería contraproducente para la representación que el actor tenga que detenerse a rememorar una vivencia o a verificar la relajación muscular mientras interpreta, o se abstraiga de la realidad escénica olvidándose del otro actor que tiene en frente con el que tiene que intercambiar acciones para construir la escena. Aunque así fuera, para muchos plantea la duda de si rememorar un hecho doloroso del pasado puede ayudar a interpretar una situación que poco o nada tiene que ver con él y, aunque tuviera algo que ver, se siguen preguntando si verdaderamente serviría, pues Strasberg no deja claro como una emoción rememorada puede transponerse en acción.

Ahora bien el hecho de que este sistema de trabajo haya funcionado tan bien en el cine, se atribuye al hecho de que entre toma y toma hay largas esperas, que el actor rara vez actúa frente a su compañero y que debe abstraerse de la realidad que lo rodea, dado que la misma está conformada por cámaras, técnicos, luces y todo tipo de artefactos.

Es característico del *Método* los ejercicios de desinhibición denominados como “*momentos íntimos*” o “*momentos privados*”, consistente en mostrar ante los demás

²²⁵ Ibid, p.120.

hechos que sólo se realizarían a solas. Este tipo de prácticas plantea el dilema de si posible o no actuar delante de otro como si éste no existiera, ya que si la respuesta es no, puesto que por lógica al estar expuesto a la miradas de otros deja de ser íntimo, entonces no tiene sentido. Y si es sí, posiblemente se esté ante un problema serio de carácter patológico, cuya solución no está en el teatro.

[...] leyendo los libros de Stanislavski cuando me encontré con el postulado de que el problema básico al actuar es aprender a ser íntimo en público. [...]

[...] Así es que me pregunté: "¿Qué pasaría si yo pidiese a esos actores que hicieran algo que hacen en la vida real, pero que incluso en la vida es tan privado que, aunque lo hacen y es auténtico, cuando alguien entre, tienen que dejar de hacerlo? Se trata de personas que incluso en la realidad pueden ser íntimos sólo en privado. ¿Qué pasaría?"²²⁶

6.1.3. Stella Adler (1901-1992)

La actriz y profesora de interpretación norteamericana Stella Adler fue la única estadounidense que recibió docencia directamente de Stanislavski en 1933, cuando decide ir a conocerlo y saber de sus planteamientos directamente a raíz de un viaje que éste realiza a París, justo cuando el maestro ruso, no satisfecho por los resultados obtenidos con el trabajo de la memoria afectiva, comenzaba a desarrollar el *Método de las Acciones Físicas*. Este descubrimiento dio lugar a que Adler, tras su vuelta a Estados Unidos, difiera con Strasberg por el énfasis que éste hacía en el trabajo sobre la memoria emotiva, convirtiendo así la interpretación en un proceso, a veces, excesivamente doloroso, lo cual era contrario a Stanislavski.

En una entrevista publicada el 24 de junio de 1961 en el *London Timesen*, en referencia a las enseñanzas recibidas por Stanislavski manifestaba:

El origen de la actuación es la imaginación y la clave de sus problemas es la verdad, la verdad en las circunstancias de la obra.²²⁷

²²⁶ HETHMON, Robert. *El Método del actor studio: conversaciones con Lee Strasberg*. Novena Edición . Madrid: Editorial Fundamentos, 1998, pp. 91–92.

²²⁷ ADLER, Stella. *The Technique of Acting*. New York: Banram Books, 1988, p. 17.

Crearé su propio método partiendo de Stanislavski, el cual lo fundamentará en el trabajo de la imaginación, las circunstancias dadas y las acciones físicas. En relación con la imaginación nos dice que el actor debe creer en su personaje y dejar que su imaginación construya imágenes, sensaciones y toda una historia personal alrededor de él, lo que le permitirá accionar de forma veraz dentro de las circunstancias de la obra.

En cuanto a las circunstancias dadas y, es aquí donde va a encontrar mayor discrepancia con el método de Strasberg, afirma que para la construcción del personaje, el actor debe partir de las circunstancias dadas en la obra y no de las suyas propias como propone el director del Actor's Studio, pues según ella, existe un conocimiento inherente al ser humano que le permite al actor conocer y crear imaginativamente aquellas circunstancias del personaje que le son ajenas:

A partir de ahora tu trabajo te conducirá a vivir imaginativamente. Verás y actuarás en circunstancias imaginarias. Esto no resulta difícil si aceptas que todo lo que imaginas es verídico. El trabajo del actor consiste en despojar a la ficción de la propia ficción. Si necesitas un limonero y no has visto nunca uno, imaginarás algún tipo de limonero. Lo aceptarás como si lo hubieras visto. Lo has imaginado, por lo tanto existe. Cualquier cosa que pasa por la imaginación tiene derecho a vivir y tener su propia verdad²²⁸

No obstante, aunque son notables las diferencias entre ella y Strasbert a la hora de abordar el trabajo interpretativo, en lo que si coincidirán es que lo importante es la búsqueda de la verdad del actor en escena.

Adler se fundamenta en dos cosas esenciales; la imaginación y la acción. Es necesario entonces que un actor que trabaje su técnica pueda tener la capacidad de crear todo un mundo alrededor del personaje para poder poseerlo. Su definición de actuar es la actividad que desarrolla el actor en la escena, por lo tanto, en ese mundo de ficción el actor creará circunstancias imaginarias que puedan darle sentido a cada

²²⁸ ibid,p.26

una de las acciones físicas que ha elegido para cada escena, Cuanto más trabaje y más desarrolle los detalles, más sentido de la verdad cobrará la escena.

Entre las circunstancias a tener en cuenta propone:

- *La situación social del personaje. Aspectos como su religión, educación o sus valores éticos, morales y políticos.*
- *La clase social a la que pertenece.*
- *Su profesión.*
- *Historia personal del personaje. ¿Quién es? ¿Cuál es su acción? ¿Cuándo está ocurriendo? ¿Dónde está ocurriendo? ¿Por qué está ahí?*
- *Elementos que conciernen al carácter del personaje. ¿Cómo es? ¿Es desenfadado? ¿Es extrovertido? ¿Es introvertido? ¿Responsable? ¿Aventurero? ¿Fiable? ¿Ambicioso? ¿Emprendedor? ¿Concienzudo? ¿Erudito? ¿Práctico?*
- *La actitud del personaje respecto a los otros personajes y los objetos que aparecen en la obra.*

Muchas de ellas serán extraídas directamente del texto, y en caso de que ello no fuera posible, tendrá que completarlas con las circunstancias imaginadas que necesite. Y todo esto deberá de ser articulado mediante las acciones físicas, en la línea del *Método de las Acciones Físicas*, ya que Adler recomienda que en el primer acercamiento al texto el actor utilice sus propias palabras para transmitir las ideas del personaje. Ello le permitirá descubrir un enfoque personal y una posición ideológica respecto al texto y a la obra que después va a transmitir, adquiriendo así el actor una labor social que trasciende lo meramente artístico:

Considero que [el oficio del actor] es una totalidad de corazón, mente y espíritu – un arte que libera ideas, y que haciéndolo transforma al actor en un instrumento con propósitos artísticos. [...] El actor es responsable de saber expresar las ideas del autor y ha de ser efectivo en su comunicación. No tratará las ideas de forma casual. Las tiene que construir de forma que sean universales. Las ideas contienen aquellas verdades con las que las personas deben vivir

*habitualmente. De esta manera, el actor se convierte en un miembro importante de la sociedad que contribuye al desarrollo de la civilización.*²²⁹

Lo que hizo Stella Adler a lo largo de su vida profesional como pedagoga de la interpretación, fue mantener los elementos de la psicotécnica propuestos por el Sistema, desarrollando a cabalidad las acciones físicas para buscar la verdad de la escena. Cuanto más elaborado es el contexto del personaje, mayor será la facilidad del actor de entrar en el juego de las situaciones y en las acciones del papel.

Sanford Meisner (1905-1997)

Meisner fue miembro del Group Theatre y profesor del Neighborhood Playhouse y del Actor's Studio. Posteriormente funda su propia escuela y creará uno de los métodos de trabajo que más aceptación tiene en el mundo del actor de hoy día.

Con el objetivo de que el actor sea capaz de interpretar de forma real y auténtica dentro de unas circunstancias imaginadas en el teatro, desarrollará su propio método, basado en la simplificación del sistema stanislavskiano en unas pocas reglas elementales entre las que destacan: vivir con verdad bajo circunstancias imaginarias, concentrarse en el otro actor y aprender a escuchar. Exige desde el comienzo del entrenamiento que el actor se presente en la escena de forma honesta y bajo la filosofía de que la realidad del actuar está en el hacer, creando una serie de ejercicios técnicos en los que realmente el actor está en constante actividad en la escena.

Parte, como él mismo lo reconoce, del Sistema de Stanislavskiy lo centra en el uso realista de la imaginación. No es de extrañar que también Meisner se una a la lista de los actores y directores que fundamentan el trabajo del actor en el desarrollo de la imaginación y de las acciones físicas. ¿Quizás acaso patrimonio del realismo psicológico o del Sistema stanislavskiano?

²²⁹ ADLER, Stella. *The Technique of Acting*. New York: Banram Books, 1988, pp. 116-117.

Para Meisner, el proceso interpretativo viene de fuera, de lo que recibimos, de ahí que fundamente la técnica en el uso de la intuición mientras se interpreta. Afirma que la reacción viene provocada por el estímulo externo, por lo que el actor debe reaccionar “escuchando de verdad”, lo que expresa el otro: la forma de decir, lo que dicen los gestos, las posturas, los movimientos, los silencios, la mirada, la respiración, incluso un objeto, el espacio, la luz... Por lo que propone que no se debe hacer nada a menos que ocurra algo que nos lleve a hacerlo, y entonces hacerlo sin pensar, viviendo la escena.

En un comentario hecho en la introducción por el actor Sydney Pollack del único libro hecho y editado por Meisner, recordando cuando recibía clases con su mentor, decía: el trabajo de Stanfor Meisner era, y sigue siendo, dar a sus alumnos un acercamiento sistemático a la creación de un comportamiento real y auténtico dentro de las circunstancias ficticias del teatro.²³⁰

Para Meisner, el talento del actor procedía de su propio instinto, pero habitualmente, el actor no creía en éste; había, según él, una tendencia a seguir los instintos o impulsos orgánicos que son socialmente aceptados. En esta técnica no se hace nada si no existe algo que lo impulse por detrás; si algo ocurre se reacciona con el impulso orgánico que lo provoca. Es la única forma de crear algo auténtico.

[...] Actuar no es hablar, es vivir la vida del otro. [...]

*El significado está en el comportamiento. No hagas algo a menos que el comportamiento te lleve a hacerlo.*²³¹

Así se evita que la interpretación sea el resultado de un proceso intelectual previamente concebido. Para él cualquier comportamiento, por mínimo que sea, vale más que el más extenso de los textos.

²³⁰ MEISNER, Sanford - LONGWELL, Dennis. *Sobre La Actuación*. Traducción de Catalina Buezo y Luis Guerra Salas. Madrid: La Avispa, 2002, p. 21.

²³¹ Ibid, pp. 43-50-51

Su principal y original aportación técnica es lo que se conoce como ejercicios de repetición entre dos actores, los cuales inicialmente se realizan de forma mecánica, a modo de juego de ping-pong. Él los llama “juego de repetición de la palabra”, cuya principal finalidad es que los actores sean capaces de escuchar y de repetir lo que oigan:

“Tu pelo es brillante”, dice John.

“Tu pelo es brillante”, repite Rose Marie.

“Tu pelo es brillante”.

“Tu pelo es brillante”.

“Tu pelo es brillante”.

“Tu pelo es brillante”.

[...] hasta que Meisner los detiene.

Vale. Ahora creo que podéis escucharos y podéis repetir lo que oís. [...] Has observado sus pendientes. Has hablado de ellos. Has repetido lo que has oído. Hasta ahora os habéis escuchado y habéis repetido lo que habéis oído. Es lo que os he pedido que hicierais.

[...] Seguramente parece una tontería, ¿no? Pero es el principio de algo. [...]

*[...] Es una conexión que surge cuando una persona escucha a otra, pero no tiene calidad humana – todavía [...]*²³²

En una segunda fase, los ejercicios de repetición se harán desde el punto de vista personal, en el que se podrán introducir cambios como consecuencia del impulso generado por la escucha activa:

“Te estoy mirando fijamente”.

“Me estas mirando fijamente”.

“Te estoy mirando fijamente”.

“¿Lo admities?”.

“Lo admito”.

“¿Lo admities?”.

“Lo admito”.

“No me gusta”.

“A ti no te gusta”.

“¿Te importa?”.

“No me importa”.

“¿No te importa?”.

“¡No me importa!”.

[...] tu instinto elige el cambio en su comportamiento y el diálogo también. [...] Deja que tus instintos dicten los cambios, no sólo la repetición.

*[...] El pensamiento no entra en este proceso. ()*²³³

Sostiene que el ejercicio de repetición, aunque de principio pueda parecer aburrido, en esencia no lo es, ya que tiene que ver con el origen de la creatividad orgánica, que es el impulso interno.

Dichos ejercicios los va complicando hasta lograr una estructura dramática, para lo cual utiliza el esquema de un actor que está en escena y de otro que llega llamando a la puerta para pedir algo, a lo que añade lo que denomina “*la actividad*” (responsabilidad del que está dentro), “*la llamada a la puerta*” (forma de llegar del segundo) y “*el estado emocional inicial*”. Elementos que volveremos a encontrar en William Layton, alumno suyo y el cual como ya sabemos fue uno de los maestros más relevantes del momento en nuestro país.

²³³ Ibid, 38-43-44

Mediante la actividad, que no tiene que tener que ver nada con el conflicto, pretende fortalecer la concentración, para lo cual propone que sea *difícil* o casi *imposible* de realizar, aunque sea realista. Por el contrario, la razón, para entrar del actor que llama a la puerta, tiene que ser sencilla y específica, pero importante para él. En ambas recurre al concepto stanislaskiano de justificación, ya que dice que tanto la actividad y la razón para entrar deben tener una razón de ser.

En cuanto a la emoción propone que los actores partan de un estado emocional, no generado por el mundo personal del actor, como dice Strasberg, sino mediante la imaginación, como también lo propone Adler. El actor debe imaginar en relación con su actividad y/o deseo, una situación que a él como individuo le conmueva emocionalmente. Cuando esta técnica sea aplicada a escenas, como siguiente paso a la repetición encontraremos un replanteamiento del “*si*” mágico stanislavskiano en lo que él denomina “*mágico como si*”. El actor, partiendo del estado emocional del personaje, se planteará una hipótesis imaginaria que le permita crear una emoción similar, pero que no tiene por qué haber experimentado personalmente. En esta forma de utilizar la imaginación encontramos también coincidencia con Stella Adler.

En los primeros tiempos del Sistema Stanislavski, el Sr. S, buscaba el comportamiento auténtico, y si lo que quería era un gran placer, preguntaba dónde se podía encontrar la realidad de un gran placer. Su respuesta era sencilla: recordar el momento en el que se había estado bajo la influencia de un gran placer. A eso lo llamaba “memoria emocional”. Yo no la uso, y él tampoco después de treinta años de experimentación. ¿La razón? [...]

[...] lo que estáis buscando no está necesariamente confinado a la realidad de vuestra vida. Puede estar en vuestra imaginación. Si os permitís libremente, sin inhibiciones, sin conveniencias sociales, imaginar [...], vuestra imaginación será,

*con toda probabilidad, más profunda y convincente que la experiencia real.
[...]*²³⁴

6.1.4. Uta Hagen (1919-2004)

Actriz y formadora de actores, aboga por la formación técnica del actor. Para²³⁵ Uta Hagen, la formación de un actor debe partir de la idea de que el instrumento del actor, a diferencia de los demás artistas que suelen ser ajenos a él, es el propio actor. Por este motivo concede gran importancia a la técnica externa, es decir a la expresión corporal, voz y dicción, así como a la auto observación, con el fin de lograr un conocimiento profundo de uno mismo y poder utilizar dicho material cuando interpretamos, ya que aunque generalmente sabemos cómo nos sentimos en unas determinadas circunstancias, rara vez somos conscientes de nuestro comportamiento en dicha situación.

[...] Un actor, cuanto más desarrolle un sentido absoluto de su identidad propia, mayor posibilidad tendrá de identificarse con otros personajes que no sean el propio.

[...] Ante todo, hay que ser lo bastante observadores para no sólo reconocer nuestras necesidades y definir nuestros sentimientos, sino para relacionarlos con el comportamiento que evocan.

*La continua tarea de averiguar quién es uno, “en realidad”, de aprender a detectar nuestras respuestas y lo más importante: los múltiples comportamientos subsecuentes que resultan de esto nos ayudará a llenar nuestro almacén con fuentes de las cuales podremos extraer material para crear un personaje. [...]*²³⁶

²³⁴ Ibid, pp75-76

²³⁵ HAGEN, Uta. *op.cit.* pp.27-28.

²³⁶ HAGEN, *op.cit.* ,pp.27-28

Este punto de partida le lleva a cimentar el trabajo interpretativo en una serie de recursos técnicos fundamentados en la experiencia personal del actor, como la *Sustitución*, consistente en utilizar experiencias, personas y objetos propios en lugar de otros equivalentes en la ficción de la obra. El trabajo de la *Memoria Sensorial y Emocional*, desde el mismo punto de vista de Strasberg, si bien sólo la utiliza cuando las circunstancias dadas en la obra no consigan estimular al actor lo suficiente como para provocar en él dichas respuestas emocionales espontáneamente. Ejercicios de *Estiramiento de la Identidad*, consistentes en trabajar diferentes personalidades que nos permitan un enriquecimiento personal y un mayor conocimiento de los demás que podrá ser utilizado para nuestra creación. O los *Ejercicios de Objeto*, con el fin de tener una mayor conciencia de ellos, lo que permitirá central la atención en la acción que realizamos en escena.

Del mismo modo que la gran parte de los maestros es partidaria de la improvisación como medio de comprensión de la realidad del personaje. Y considera que la verdad del personaje se fundamenta en el establecimiento de los concretos internos del actor sobre las acciones.

[...] identificarte con todos los aspectos de la vida pasada y presente del personaje, corroborar tu fe en la época, lugar, alrededores concretos y circunstancias en las que vivirá el personaje y proveer de realidades pendientes a las relaciones que mantienes con el resto de los personajes.

[...] el descubrimiento del comportamiento del personaje, justificarlo al mismo tiempo que estamos alerta a cada detalle, a cada objeto animado o inanimado que estimula nuestras acciones en escena y nos predispone a actuar consecuentemente con lo que sentimos y deseamos.²³⁷

²³⁷HAGEN, *op.cit.* ,pp27-28

6.1.5. William Layton (1914-1995)

Actor, escritor, director y pedagogo de la interpretación, de origen norteamericano, trabajó en España a lo largo de treinta años. A su llegada trajo ideas desconocidas en el mundo de la interpretación que rápidamente fueron acogidas. La influencia del concepto de actor propio de la corriente realista/naturalista nos va a llegar de la mano de Layton y de su *Laboratorio William Layton*, al que por su labor pedagógica podemos considerar uno de los maestros más destacados del momento.

Alumno de Meisner y admirador de Stanislavski, partiendo del principio de ambos de que la interpretación consiste en vivir real y sinceramente en situaciones imaginadas, creará su propia metodología fundamentada en despertar la vida interior del actor:

Un actor que consiga dar la ilusión de la “primera vez”, que dé la impresión de que nunca ha pasado esto antes, que nunca ha dicho o hecho esto antes, cada vez que suba al escenario [...]. Es lo que da como resultado el que parezca que lo que está pasando en el escenario “pasa hoy, ahora y aquí por primera vez” [...] No se trata nunca de “representar” directamente el resultado de la emoción [...] Hay que “dejar que pase”, y no “hacer que pase” [...] ²³⁸

Para Layton, vivir realmente se produce cuando el actor aprende de alguna forma a vivir lo que le sucede en el momento, no lo que imagina que puede pasar, sino lo que sucede en el mismo momento de la escena, de modo que debe aprender a captar todo lo que sucede a su alrededor y dejarse provocar por ello. El actor debe vivir desde tres instancias; la de su propio yo, desde su verdad y desde su conocimiento emocional. Es fiel seguidor de su mentor.

²³⁸William *op.cit.* p.188

Layton crea una escuela en España en la que trabaja la técnica que posteriormente todos reconocerían como *Técnica Layton*, en la que el actor norteamericano aplicaba una metodología para buscar cómo potenciar las posibilidades de la acción, la emoción. Su interés era trabajar con situaciones imaginarias para que el actor pudiera, en el momento de subirse a la escena, responder de una forma orgánica, escuchando, mirando, hablando y reaccionando de verdad tanto ante las circunstancias dadas como ante las imaginarias. De esta manera se crea la ilusión en el espectador de que lo que pasa allí, sucede aquí y ahora y además, por primera vez. Contrario a lo que formulaba Diderot en la *Paradoja*, Layton opinaba que si un actor repetía lo mismo día tras día, lo que mostraba era un teatro muerto, algo contra lo que él luchaba. Así, con este propósito, podemos justificar entonces, que Layton, iniciara todo su trabajo con la máxima de Meisner: “déjate provocar y reacciona”.

*Recibir de la otra persona, concéntrate en los demás. Ahí radicaré la raíz de la creación, tu punto de partida. “No hago ni digo nada sin ser provocado por lo que hace o no hace otra persona”. Dependo de los demás, no concentro en mí sino en el otro. En pocas palabras: La concentración fuera de ti mismo; esperas una provocación y reaccionas.*²³⁹

Layton explica de una forma sencilla el sentido de la verdad en su teatro de actores, relacionando el teatro con una gran mentira, dado que estamos dentro del mundo de la ficción y el espectador será capaz de creer si el actor crea la ilusión de verdad. Todo lo que suceda en la escena es una gran verdad para el espectador, por esa razón el accionar en el aquí y ahora ayudará a crear esa ilusión. Y aclara que la vida teatral no es la vida cotidiana.

²³⁹LAYTON, William. *¿Por qué? Trampolín del actor*. Novena Edición. Madrid: Fundamentos, 2011, p. 21.

*El teatro es la esencia de algo extra, una fiesta, pero también es mentira. Mentira de la que nos servimos para comunicar nuestras verdades.*²⁴⁰

Valdría la pena que traigamos a colación, a propósito de los estímulos y de los impulsos que nos llevan a reaccionar en el aquí y ahora que también propone Layton, el trabajo de los por qué y para qué. En Stanislavski nos llevan a la necesidad, al objetivo y en esta nueva técnica busca justificar esa necesidad para buscar más la verdad en la escena. De esta forma no parecen en ningún momento extrañas ni las acciones ni los textos.

6.1.6. Raúl Serrano (1934 - presente)

Sus influencias teatrales fueron recibidas de Lee Strasberg, de quien recibió clases de formación actoral. No obstante, su labor pedagógica con actores realizada durante tantos años en diferentes escuelas de teatro, le ha convertido en una de las grandes personalidades de la interpretación con reconocimiento internacional.

Para el maestro argentino, la preparación técnica del actor constituye el elemento fundamental para desarrollar el espíritu creador del actor, lo que nos recuerda un poco a la frase que solía decir Meyerhold a sus alumnos: “comprender es hacer”. Esto le permitirá al actor tener mayor una autonomía sobre la escena, que es precisamente, según Serrano, donde comienza el problema de muchos teóricos que dictan cátedras remplazando el verdadero trabajo del actor en la escena.

El objeto de trabajo es la escena misma y el actor se mueve entre un mundo imaginario y un mundo real de los que constantemente trata de esclarecer, con su propia incursión práctica, las condiciones reales de la situación y del personaje en las circunstancias de la escena. Esta realidad y ficción, en la que el actor trabaja con

²⁴⁰Ibid,p.22

elementos reales que parten de la ficción, hace que el actor juegue con conductas controlables como darse la mano, hablar o mover una silla, etc.

*El actor, al accionar en las condiciones de la escena, opera en un mundo que sigue siendo real y objetivo y sometido a las legalidades naturales. En consecuencia su cuerpo, su instrumento, se hallará sometido a sus consecuencias inevitables. Lo que no operará sobre él, son las causas de la conducta representada por su personaje. Y sin embargo el actor deberá lograr la organicidad creíble que se le requiere.*²⁴¹

Es un problema real que plantea Serrano y al cual se enfrenta el actor constantemente en su aspiración a la organicidad de la que habla el maestro sobre la escena, en la cual no podrá acceder, en ningún momento, a las causas reales del comportamiento que representa, ni permitir sus consecuencias. Por lo tanto, se debe preparar al actor en una especie de desdoblamiento, si se nos permite la expresión; por un lado como ejecutante y por otro como el objeto de su trabajo, buscando la lógica de ese personaje. ¿Cuándo se produce lo uno y cuando lo otro? Se pregunta Serrano, al sostener que el trabajo del actor implica en todo momento encontrar una organización y una estructura de los elementos propios que son de la conducta representada y a la vez del mismo actor.

Aparece el actor vivencial sobre la escena. El mundo en el que acciona, cierto, es escindido, en parte real y en parte convencional. Su accionar mismo es dúplice: en parte se entrega y en parte controla. Es a la vez personaje y ejecutante. He aquí en plenitud la paradoja diderotiana con todas sus consecuencias.²⁴²

Asegura que unas técnicas van a tender a acentuarlas y otras, como el *método de las acciones físicas*, las superan. No se puede obviar que el actor siempre será

²⁴¹SERRANO, *op.cit.* p.26

²⁴²Ibid,p27

sujeto, pero a la vez objeto de su trabajo, y no siempre estará racionalmente en la escena. Un ejemplo de ello es cuando el actor utiliza la técnica de la improvisación en su búsqueda del personaje y utilizará su cuerpo de forma distinta a como la utiliza en su vida real. Recrea una conducta, como decía Stanislavski, en las condiciones de la escena y para ello tendrá a su disposición las herramientas de su propio cuerpo y deberá utilizar estímulos reales, sus energías, y reaccionando como lo haría en el mundo real. ¿Pero está en el mundo real? Para Serrano la diferencia está en el principio del accionar del actor ya que carece de motivaciones y estímulos del mundo real. El actor deberá hacer que esos impulsos y estímulos accionen orgánicamente, pero alejados de las cargas psicológicas que evitan su accionar inmediato. Es verdad que al principio el actor entrará poco a poco en el juego escénico de forma consciente, accionando de forma voluntaria, pero dice Serrano, inmediatamente entrado en la dialógica de la escena, le vendrán una lluvia de impulsos y estímulos que percibe de forma real, porque lo son, e inicia entonces el intercambio no racional sino más bien emotivo, el cual le permite al actor estar en un aquí y ahora. Esta es la diferencia que establece Serrano con la vivencia de Stanislavski, a la que cambia el nombre por organicidad, ya que se une más a su cometido como maestro de la interpretación.

No nos gustaría dejar de lado a los directores y actores que en España han desarrollado y sistematizado una práctica con el actor, partiendo de estas mismas líneas o concepciones y creando sus propias escuelas de formación, entre los que destacaré por su labor pedagógica en este sentido, a Ángel Gutiérrez. Este es un actor, director y maestro de origen español, pero residente desde finales de los años treinta, siendo un niño en la antigua Unión Soviética, donde se forma de la mano de maestros que a su vez habían sido alumnos directos de Stanislavski. A finales de los años setenta regresará a España donde impartirá clase en Madrid en la RESAD y creará el teatro escuela Teatro de Cámara Chejov, en la línea stanislavkiana. O los directores y maestros argentinos Cristina Rota y Juan Carlos Corazza, también afincados en Madrid. La primera a mediados de los años setenta y crea la Escuela de Interpretación Cristina Rota, mientras que el segundo lo hará a principios de los noventa y creará el Estudio Corazza.

6.2. VANGUARDIAS

6.2.1. Meyerhold (1874-1940)

Meyerhold, director y actor ruso, que como ya hemos visto, fue uno de los primeros discípulos de Stanislavski, aunque dedicó gran parte de su vida a la enseñanza. Al contrario que su maestro no elaboró un método sistemático para sus alumnos, sino que sus clases consistían casi siempre en realizar nuevas experimentaciones.

Rechazaba el teatro naturalista debido a cuestiones como que el naturalismo considera al rostro del actor como el único medio de expresión, sin tener en cuenta el resto del cuerpo; prescinde de los encantos de la plástica y no obliga a sus actores a un entrenamiento físico; pretende crear en escena la ilusión de la vida real, mientras que él prefiere optar por el artificio y porque la convención sea visible. En contra propone un teatro que recupere la teatralidad rechazada por Stanislavski, diferente de la realidad cotidiana, al que denomina *Teatro de la Convención Consciente*, cuyo principal antecedente lo encontramos en Valeri Briusov y que reformula Brecht en lo que se conoce como *efecto distanciamiento*. Consiste en una propuesta teatral en la que, al contrario de lo formulado por su maestro, el actor no debe olvidar que está actuando ante un público, y éste a su vez tampoco, ni durante un instante, que tiene delante a un actor que representa a un personaje. Para ello propone una interpretación convencional, rítmica, salmodiada en la que no debe tenerse en cuenta la cuarta pared; la supresión de la puesta en escena de todo tipo de decorados y telones, permitiendo que el espectador vea las paredes de ladrillo del escenario. Se pretende avanzar el escenario hasta el proscenio e incluso al centro de la sala cuando lo considera necesario, con el fin de que deje de ser una “*caja de misterios*” en la que se recrea el misterio.

Meyerhold, que participó activamente en este movimiento simbolista, intentó llevar a la práctica gran parte de las ideas que había investigado durante la

*temporada del Estudio: búsqueda de una disposición frontal de los personajes, nueva dicción, investigaciones con la luz (para suprimir decorados) y, sobre todo, lo que más importancia tuvo para él en este periodo fueron sus experimentos con la música.*²⁴³

La lucha contra los naturalistas es puramente una evolución histórica. [...] el teatro de la “convención” libera al actor de la escenografía, creando un espacio de tres dimensiones con una plástica estatutaria. Con esto el actor, puede bajar al patio de butacas e interpretar sin tener que depender de los decorados y accesorios que tanto influían en el viejo actor. [...]

*Abolidas las candilejas, el teatro de convección consciente rebajará la escena al nivel de la orquesta, y como la dicción y los movimientos de sus actores están fundados en el ritmo, contribuirá a resucitar la danza. En este teatro, la palabra se cambia fácilmente en un grito melodioso o en un silencio, igualmente melodioso.*²⁴⁴

Su relación con los artistas constructivistas le llevó a llenar sus espacios escénicos con lo que se conoce como *la construcción*, consistente en una serie de elementos: rampas, escaleras, ruedas giratorias, aspas... ensamblados, donde los actores ejecutaban movimientos precisos y mecánicos y decían el texto según la partitura musical, interpretándolo en perfecta armonía y alternándolo con números de acrobacia, equilibrios y music-hall. Todo ello ausente de toda alusión realista.

Concibe al actor como un gimnasta cuyo cuerpo debe estar educado en toda su estructura a fin de dotarle de control físico y elasticidad, y así poder extraer de él todos sus recursos expresivos, siempre tratando de llegar al *movimiento puro*. Para él, el

²⁴³ MEYERHOLD, Vsevolod. *Teoría Teatral*, Octava Edición. Madrid: Fundamentos, 2008, p. 17.

²⁴⁴ *Ibid*, p56

actor entrenado así perfeccionaba sus reacciones físicas ante los acontecimientos externos.

Todo ello, partiendo de la propuesta de Appia de aplicar la música al teatro y el concepto antinaturalista del actor de Gordon Craig, la *supermarioneta*, lo lleva a partir de 1920 a utilizar el concepto de *Biomecánica* aplicado al teatro. La define como un método de entrenamiento y de creación del actor basado en el del kabuki japonés, la *commedia dell'arte*, las técnicas circenses, el movimiento deportivo, el ritmo, la pantomima, la danza, music-hall, los comportamientos de la mecánica de la vida animal humana (“El hombre es una hermosa fiera”, decía Meyerhold) y los movimientos de obreros industriales, que consideraba perfectos por su economía de energía. Todo esto debía de ser conjugado de un modo ordenado y consciente, con una formulación rigurosa y según leyes escénicas racionales, y desprovisto de cualquier rasgo cotidiano, ilusión realista y psicología, ya que para él no es necesario vivir el sentimiento en escena, sino expresarlo mediante una acción física, pues afirmaba que si se crea una postura correspondiente a un estado emocional se puede llegar a sentir dicha emoción: *si adopto la postura de un hombre triste, puedo ponerme a sentir tristeza* decía.

*La biomecánica es el sistema para el juego actoral, que se fundamenta en el siguiente postulado –el surgimiento orgánico de la excitabilidad estará condicionado a una distribución orgánica de la existencia física del cuerpo del actor en el espacio. Consecuentemente a cada momento le será dado el justo significado en el movimiento, y el actor entrará en completa relación con los otros participantes y elementos que lo rodean. Principio de la biomecánica: En cada pequeño movimiento de las personas se involucra la totalidad del cuerpo.*²⁴⁵

²⁴⁵Ibid,pp48

La ley fundamental de la biomecánica es muy sencilla: el cuerpo entero participa en cada uno de los movimientos. A continuación no hay que hacer más que estudios, ejercicios, perfeccionamiento. [...] ²⁴⁶

En una conferencia pronunciada el 12 de junio de 1922 y que llevaba por título “el actor del futuro y la biomecánica”²⁴⁷, Meyerhold dijo al respecto:

[...] el trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza, y en este punto bordea los límites del arte. [...]

El constructivismo exige del artista que se convierta también en ingeniero. El arte debe fundarse sobre base científicas, toda la creación artística debe hacerse conscientemente. [...]

[...] El actor del futuro tendrá que trabajar sin maquillaje y con “prozodezla”, es decir, vistiendo un traje que además de servir al actor durante todo el día, se adapte perfectamente a los movimientos y a las ideas que realiza sobre el escenario en el proceso de la interpretación.

El defecto fundamental del actor contemporáneo es la absoluta ignorancia de las leyes de la biomecánica.

[...] la emoción sobrepasa siempre al actor, hasta el extremo de que éste no podía responder de sus propios movimientos y de su propia voz; faltaba el control y el actor, naturalmente, no podía garantizar el éxito o fracaso de su interpretación. Sólo algunos actores excepcionalmente dotados intuían el método justo de interpretación, es decir, el principio de que hay que abordar el papel no de dentro a fuera, sino al contrario, de fuera adentro, lo que

²⁴⁶Ibid,p138

²⁴⁷SAURA, Jorge. Actores y actuaciónpp.49-50.

naturalmente contribuía a desarrollar en ellos un enorme magisterio técnico;
[...]²⁴⁸

Otra cosa eran los ejercicios, que eran utilizados como soporte para el estudio muy preciso de la mecánica del movimiento del cuerpo. Según la *Biomecánica*, todos los elementos de la interpretación, como voz o la emoción, deben integrarse, articularse y canalizarse en función de la expresión corporal. Siendo uno de sus principios fundamentales el que el cuerpo entero debe participar en cada uno de los movimientos, aunque en la vida cotidiana dicha acción sólo requiera utilizar una parte del cuerpo. Igualmente Meyerhold propone que al igual que los músicos plasman su creación en una partitura musical, el actor biomecánico también debe crear su partitura de movimiento, si bien para que no se convierta en una reproducción mecánica carente de vida con la repetición, y transformar la mecánica en biomecánica. El actor, cada vez que la interprete, debe de recurrir a la improvisación dentro de la partitura, la cual se convertirá en la base de su trabajo, ya que para él, el arte de todo actor se fundamenta en tres principios: el ritmo, la improvisación y el poder de restringirse, y cuanto más compleja es la combinación de estas capacidades mayor es el arte del actor. En cuanto al texto debía recitarse con tono neutro, inexpresivo, siendo *la construcción* la que marcara las notas emotivas de los parlamentos y el ritmo.

Con el tiempo fue dejando de lado algunos aspectos de todas estas propuestas, a la vez que se interesaba por otros de la *Commedia dell'Arte*, como la máscara, de la que le atrae no tanto la máscara en sí, sino el estilo de interpretación que ésta genera.

6.2.2. Vajtánov (1883-1922)

Vajtánov, actor y director, fue un ferviente seguidor de Stanislavski, pero poco a poco a llegar a una especie de antinaturalismo moderado. Su teatro se inspira en la *Comedia del Arte italiana*, intentando dar a sus representaciones un aire de improvisación, de juego espontáneo, fundamentado principalmente en lo que él

²⁴⁸ Ibid, pp. 49-50

denomina *la fe del actor*, por la cual éste debe creer todo aquello que sea capaz de imaginar, transformando así su mentira en una verdad que se transmite al público

Interpretativamente intenta combinar la convención mediante una estética simbolista en la que el actor debía ser particularmente expresivo, llegando incluso a lo grotesco, la fantasía o lo bufonesco, y el teatro vivencial propuesto por Stanislavski. Para él el actor debe experimentar en escena auténticas emociones y al mismo tiempo informar al espectador de ello: *ahora estoy llorando, pero yo, el actor, en realidad estoy informando sobre ello; parece que estoy limpiando mis lágrimas, pero no sólo estoy limpiando mis lágrimas, sino que aviso de cómo estoy haciéndolo*. Un teatro donde el énfasis no se ponía en *qué se hace*, sino en *cómo*.

Define su método como *Sistema del Estupor*, para diferenciarlo del *Sistema de la Representación* del teatro tradicional, y del *Sistema de la Vivencia*, de Stanislavski.

Elaboró su propio sistema de entrenamiento actoral, que si bien partía de la vivencia, guardaba importantes diferencias con la práctica llevada hasta entonces por Stanislavsky: mayor teatralidad, interés por lo grotesco y las formas expresionistas. Y en lugar de realizar junto con los actores un profundo análisis de la obra y de los personajes, antes de comenzar los ensayos, Vajtánov daba solo la información imprescindible para comenzar a actuar, ya que para él la base del trabajo actoral radicaba en que una vez en escena se deben olvidar las explicaciones verbales y pasar a la acción.

Vajtánov fue el primero en formular por escrito la idea de que el inconsciente es quien crea, dando lugar a que las acciones sean *realizadas por primera vez* y que para que ello pueda ocurrir en la dirección adecuada se debía partir de procedimientos conscientes. El 3 de noviembre de 1917, en su cuaderno de notas, escribía al respecto:

El consciente no crea nada... crea el inconsciente. Es posible que en el inconsciente, además de su propia capacidad para elegir al margen del consciente, se encuentre el material necesario para la creación, que es enviado

hacia el consciente. Según esta idea, cada ensayo de una obra es productivo sólo cuando durante el mismo se busca o se encuentra el material para el siguiente ensayo; en los periodos entre ensayos se lleva a cabo en el inconsciente un proceso de trabajo con el material recogido durante el ensayo. No se puede crear nada de la nada, y es por eso que no se puede interpretar un papel sin un trabajo “sobre la inspiración”

*La inspiración es el momento en que el inconsciente combina el material de trabajo preexistente y, sin participación del consciente, le da a todo la misma forma.*²⁴⁹

No creía en la búsqueda deliberada de estados emocionales, sino en la acumulación de acciones que provocasen de manera inconsciente la aparición de la emoción adecuada. En otras palabras, la construcción del personaje debía realizarse por medio de improvisaciones, en las que el actor no debía de preparar de antemano los sentimientos para luego reproducirlos, sino que estos debían surgir espontáneamente en el escenario, dependiendo de las circunstancias en las que se encontrase el actor a sí mismo como persona que interpreta un personaje. Tampoco debía hablar palabras sino pensamientos, para lo cual debía hacer propios los pensamientos que el personaje en cuestión vive, así como ser consciente de las necesidades de las acciones marcadas por el autor, con el fin de llegar a la organicidad:

[...] En la vida nuestros sentimientos vienen por sí mismo, contra nuestra voluntad. Nuestra voluntad crea una acción tendente a la satisfacción del deseo. Si lo satisfacemos, un sentimiento positivo nace espontáneamente, si hay un sentimiento negativo... “el sufrimiento”. Una acción dirigida a la satisfacción del deseo está continuamente acompañada de una serie de sentimientos

²⁴⁹VAJTANGOV, Eugene. *Teoría Y Práctica Teatral*. Edición y traducción del ruso por Jorge Saura. Madrid: Publicaciones de la ADE, 1997, p. 144.

espontáneos, cuyo contenido es la expectación por la satisfacción venidera o el miedo al fracaso.

Así, satisfecho o no, cada sentimiento es un deseo. Al principio crece un deseo que llega a ser voluntad, luego empieza a actuar conscientemente aspirando a su satisfacción.

Solamente entonces, todo junto y de forma espontánea, a veces incluso contra nuestra voluntad, viene el sentimiento. De tal modo que sentir es producto de nuestros deseos y de las acciones conscientes (y a veces inconscientes), dirigidas a su satisfacción.

En la vida un hombre que llora trata de detener sus lágrimas... pero el actor hace justamente todo lo contrario. [...] intenta por todos los modos hacer salir las lágrimas, y como no consigue nada, se ve forzado a asirse al estereotipado llanto teatral. [...] Lo mismo ocurre con la expresión de otros sentimientos.

Así pues, podemos decir que Stanislavski no inventó nada. Nos enseña a seguir el camino señalado por la propia naturaleza.²⁵⁰

El pensamiento ha de llenar no sólo cada una de nuestras palabras, sino cada uno de nuestros gestos y silencios. [...] se ha de interpretar de tal modo que incluso un espectador que no entienda el idioma comprenda lo que está ocurriendo en el escenario. [...] ²⁵¹

Al contrario que para Stanislavski, para Vajtánov el espectador no debe olvidarse ni por un segundo que está en el teatro, ya que ello le permitirá disfrutar de

²⁵⁰ Ibid, pp. 218-220

²⁵¹ Ibid, p. 238

la empatía con los personajes (lo que muestra el actor) y a la vez valorar su trabajo interpretativo (cómo lo muestra).

Algunos fundamentos de su legado advierten contra la identificación que proponía su mentor y contra la capacidad creadora a través del hecho consciente y rescata el papel de lo inconsciente en toda la actividad. Esto no suponía que se apartara de la verdad, dado que proponía que aquellos instantes en que el actor hacía de su mentira una verdad escénica, eran los momentos de mayor creación artística. Desarrolla las justificaciones del actor a través de la fe que hará que el actor comunique al espectador lo que no existe en el escenario. Una de las diferencias con Stanislavski es que creía que el conocimiento profundo de su carácter no le llevaría necesariamente a la verdad de los sentimientos, porque esa verdad se podía proyectar en la escena a través de la improvisación o por el inconsciente mismo.

6.2.3 Jerzy Grotowski (1933-1999)

Considerado el más importante investigador sobre la técnica del actor después de Stanislavski, su carácter investigador y experimental y su idea de un teatro que sea una vuelta al mito y al ritual en el que participen actores y espectadores, le va a transcender por diferentes etapas: el *Teatro de Espectáculos*, en el que desarrollará su concepto del teatro pobre y del actor santo; el *Para teatro*, en el que propone un modelo de teatro participativo con el objetivo de que los espectadores no se limiten a ser meros observadores de la representación sino que la experimenten activamente; *Teatro de las Fuentes*, fundamentado en la indagación de los rituales y las tradiciones culturas, como el *Budismo-zen* de Japón, el *Vudú* de Haití o los *Huicholes* de México, así como diferentes tipos de danzas y cantos de tradición antigua, con la finalidad de conseguir un tipo de movimiento ligado a lo ancestral; El *Drama Objetivo*, en el que siguiendo con la fórmula de búsqueda anterior, pretende contrastar su eficacia ante espectadores de diferente cultura; por último, el *Arte como Vehículo*, en el que Grotowski ya no hablará de actor sino de *Performe*, ya que las acciones ya no se componen para que actúen sobre el espectador sino sobre el actor, con el fin de que

contacten con sus instintos más primitivos y esenciales y a través de ellas alcance un estado vital similar al de los rituales antiguos.

Si hay algo que una a Stanislavski y a una de las personas más innovadoras del teatro en el trabajo de los actores, Grotowski, es el método de las acciones físicas. Es más, el director polaco considera a este método como el descubrimiento más importante y útil para el actor y que propusiera Stanislavski. Ambos actores-directores se dedicaron a investigar sobre el actor a lo largo de toda su vida y, evidentemente, sus propuestas han sido heredadas por otros tantos actores y directores teatrales.

“Cuando inicié los estudios en la Escuela de Arte Dramático, en la Facultad para actores, fundé la base entera de mi saber teatral sobre los principios de Stanislavski. Como actor estaba poseído por Stanislavski. Era un fanático, pensaba que había allí la llave que abre todas las puertas de la creatividad”.²⁵²

Thomas Richard²⁵³ habla de la estrecha relación del trabajo de Stanislavski y Grotowski y considera que sus respectivos trabajos se han malinterpretado *porque vivimos en una época dominada por mentes discursivas y sin conocer a fondo sus propuestas*.²⁵⁴

Su concepto de *Teatro Pobre* está referido a la eliminación de la representación de todo lo que él denomina *encajes y bordados*: decorados, escenografía, vestuario, iluminación, utilería, maquillaje e incluso el texto. Con ello pretende demostrar que el teatro no deja de existir sin ello, sino que por el contrario se convierte en un texto más puro, además de permitirle transformar el espacio en un lugar determinado y disponer tanto a actores como al público según sea necesario para dicha comunión. Critica la memoria emocional, pues piensa que lleva a “la hipocresía y la histeria” y recupera las

²⁵²RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial, 2005, p. 22.

²⁵³ Actor y colaborador de Grotowski.

²⁵⁴RICHARDS, *op.cit.* p.20

herramientas primarias y habituales: el cuerpo y la voz. De ahí que para él la formación del actor deba estar encaminada a un entrenamiento sistemático del cuerpo, la voz y el universo psicofísico, como herramientas de la práctica escénica.

[...] el número de definiciones de teatro es prácticamente ilimitado. Para escapar del círculo vicioso uno debe sin duda eliminar y no añadir. Esto es, uno debe preguntarse qué es lo que se hace indispensable en el teatro. Veamos.

¿Puede el teatro existir sin trajes y sin decorados? Sí

¿Puede existir sin música que acompañe al argumento? Sí

¿Puede existir sin iluminación? Por supuesto.

¿Y sin texto? También, la historia del teatro lo confirma. En la evolución del arte teatral, el texto fue uno de los últimos elementos que se añadieron. [...]

Pero ¿puede existir el teatro sin actores? No conozco ningún ejemplo de esto [...]

*¿Puede el teatro existir sin el público? Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación. Así nos hemos quedado con el actor y el espectador. [...] Todas las demás cosas son suplementarias, quizás necesarias, pero, sin embargo, suplementarias. [...]*²⁵⁵

Propone un modelo de interpretación que nos remite a Antonin Artaud y a su idea de un teatro sagrado y de ritual. De ahí que al igual que él fundamente el hecho interpretativo en las posibilidades expresivas del actor y en su relación con el espectador. Para ello crea su concepto de “*actor santo*”, entendiéndose como tal aquél que fundamenta su creación no en la interpretación de un personaje por medio de habilidades o técnicas aprendidas, como las circunstancias dadas de Stanislavski o el distanciamiento brechtiano, sino que parte del personaje y lo utiliza para lograr una desnudez total de sí mismo ante el espectador, convirtiendo así su creación en un acto de autorrevelación, de auténtica verdad, en donde ha sido eliminada toda cotidianidad. Es que él llama *acto total* o *transluminación*, una especie de energía que

²⁵⁵ Ibid, p.22

brota del actor al mostrarse con toda sinceridad, sin el mínimo rastro de egocentrismo y de autosatisfacción.

[...] El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad [...]

*Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. [...]*²⁵⁶

En cuanto a la formación del actor, al igual que Stanislavski, dedicará gran parte de su vida a la investigación en este sentido, pero mientras que el maestro ruso propone que está sea lo más amplia posible, Grotowski la centra en el trabajo corporal del actor y la voz. Si bien no se trata del trabajo físico desde el punto de vista puramente gimnástico, sino fundamentado en imágenes que lo justifiquen, es decir del trabajo conjunto de cuerpo y mente. En cuanto a la voz su principal aportación es la de los *Resonadores*, entendiendo como tales aquellas zonas o cavidades corporales, generalmente óseas, hacia donde la voz puede dirigirse conscientemente y así adquirir una sonoridad diferente. Subjetivamente se tiene la impresión de estar hablando con esa parte del cuerpo. Ello permite al actor a tomar conciencia de su voz, de que no se limita a resonar en la garganta y a explorar todas las posibilidades en este sentido.

Grotowski concede gran importancia al *impulso* como elemento creativo de autenticidad, entendiendo como tal los deseos o motivaciones internas que llevan a actuar de forma espontánea:

Antes de una pequeña acción física, hay el impulso. Allí reside el secreto de algo muy difícil de aprehender, porque el impulso es una reacción que empieza

²⁵⁶Ibid,pp.01-11

*detrás de la piel y que es visible sólo cuando se ha convertido ya en una pequeña acción. El impulso es algo tan complejo que no se puede decir que sea sólo del dominio de lo corporal.*²⁵⁷

Parte de él mismo para crear su propia propuesta del *método de las acciones físicas*, no limitándose a hacer una aplicación literal de ello sino que va a ir más allá como intentando culminar lo propuesto por Stanislavski. Así, mientras que Stanislavski utiliza las acciones físicas como herramienta para que el actor descubra la lógica de comportamiento emocional del personaje dentro del contexto de la cotidianidad realista, Grotowski lo que propone es que el actor descubra las acciones físicas del personaje partiendo de los impulsos internos. El mismo lo explica así:

*Supongamos que alguien está dando una conferencia y que, en un momento dado, una persona entre el público le hace una pregunta embarazosa. Entonces, para ganar tiempo y poder responder adecuadamente, el conferenciante comienza a preparar la pipa concienzudamente, la limpia, la enciende... La actividad "fumar en pipa" se convierte así en una acción porque tiene un sentido, un "por qué" y un "para quien". De la misma forma, el movimiento de caminar hacia la puerta se puede convertir en acción física si el mismo conferenciante hace ese movimiento para amenazar con dejar la conferencia a medias como respuesta a las preguntas estúpidas del público. Con esta justificación interna el simple movimiento de caminar tendrá un ciclo de acciones, reacciones y puntos de contacto (mirar, aguzar el oído, controlar si la amenaza surte efecto...) que aparecen dentro de la situación concreta del movimiento.*²⁵⁸

Al igual que Meyerhold rehace el texto, pero a diferencia de éste no sólo con el propósito de actualizarlo, sino alterándolo sin escrúpulos aunque coherentemente,

²⁵⁷Ibis, p.76

²⁵⁸RUIZ, op.cit. pp.136-139

creando equivalentes escénicos. Algo que por aquel entonces era considerado una herejía.

La propuesta grotowskiana acabará influyendo de manera considerable en la vanguardia teatral de la última mitad del siglo XX y marcará un nuevo estilo basado en la investigación profunda sobre los significados de la acción escénica y sus relaciones con nuestra cultura occidental.

6.3.3. Eugenio Barba (1936 - presente)

Eugenio Barba, quien fue colaborador y amigo de Jerzy Grotowski, está considerado uno de los grandes maestros vivos del teatro occidental. Su actividad teatral está íntimamente ligada al Odin Teatret, teatro laboratorio, creado por el mismo en 1964, y en donde intenta llevar a la práctica sus ideas sobre el hecho interpretativo.

Toma de Artaud y Grotowski la idea de un teatro vinculado a lo sagrado, no sometido al texto, en el que el espectador viva una experiencia, sin limitarse a seguir una historia. El actor expresa el hacer y lo que hace es el resultado de su búsqueda personal. Lo importante no es lo que se dice, sino cómo se dice, la calidad energética y musicalidad de la voz.

Su sistema de trabajo parte de un riguroso *training* (entrenamiento) estructurado en tres fases, respecto a las cuales las dos primeras pueden durar de 10 a 15 años, fundamentado en la disciplina y en la experimentación, y donde lo importante no es tanto *qué* se hace sino el *por qué*. En la primera fase se aborda el trabajo corporal y vocal, mientras que en la segunda fase el actor realiza un trabajo individual sobre sus necesidades, potenciando habilidades y superando límites. Finalmente, en la tercera fase se aborda el trabajo dramático a partir de improvisaciones, a través de las cuales se trata de aplicar lo adquirido en las fases anteriores. El propósito es que el actor descubra sus límites expresivos y los supere, aprenda y “*aprenda a aprender*” y ayude a formar el grupo en el que el actor encuentre su manera de vivir en el teatro.

Para Barba el *training* consiste en un proceso de autodefinición personal: no sirve tanto para preparar actores como para formar a individuos.

El “training” no enseña a interpretar; a ser actor, no prepara para la creación. El “training” es un proceso de autodefinición, de autodisciplina que se manifiesta a través de reacciones físicas. Lo que cuenta no es el ejercicio en sí mismo – por ejemplo, hacer flexiones o saltos mortales – sino la justificación que cada uno da al propio trabajo, una justificación que, aunque sea banal o difícil de explicar, es fisiológicamente perceptible, evidente para el observador. Este enfoque, esta justificación personal decide el sentido del “training”, la superación de los meros ejercicios, en realidad estereotipos, movimientos gimnásticos.

Esta necesidad interior determina la calidad de la energía que permite trabajar sin descanso, sin preocuparse del cansancio; y cuando se está exhausto, entonces continuar, seguir adelante precisamente en aquel momento, sin rendirse: esta es la autodisciplina de la cual hablaba.

Pero entendámonos bien: uno no se vuelve creativo matándose de cansancio; no es por mandato, de una manera forzada que se abre hacia los otros. [...] El “training” es un test que pone a prueba las propias intenciones, hasta qué punto se está dispuesto a pagar con la propia persona por lo que se cree o se afirma, la posibilidad de superar el divorcio entre intención y realización. [...] ²⁵⁹

Posiblemente este texto forma parte de uno de los textos más importantes de Barba, pues es fundamental para entender su actitud al confrontarse con la técnica y la pedagogía.

Los aspectos principales en los que se fundamenta el entrenamiento son: romper los automatismos de la vida cotidiana con la finalidad de encontrar una presencia escénica extracotidiana, ya que al igual que Grotowski piensa que aquello

²⁵⁹ BARBA, Eugenio. *Teatro: Soledad, oficio, revuelta*. Buenos Aires: Catálogos, pp. 94–95.

que le funciona al actor en su vida cotidiana no le es válido para el teatro, de ahí que deba entrar en una lógica distinta; la participación íntegra del conjunto cuerpo, mente y emoción, con el propósito de que sea cual sea el trabajo a realizar, el actor esté implicado en su totalidad; la improvisación, con la finalidad de evitar la repetición rutinaria y la mecanización.

Técnicamente Barba concede gran importancia a lo que él define como *el momento de alerta que precede a la acción*, en el que el cuerpo se encuentra preparado para reaccionar. Denomina con el término noruego *sats*, el cual puede ser traducido como “impulso”, “preparación” o “estar preparado para...”

[...] El “sats” es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reacciona con tensiones también en la inmovilidad. Es el momento en que se decide a actuar. Hay un compromiso muscular, nervioso y mental dirigido a un objetivo. Es la extensión o retracción de las que brota la acción. ²⁶⁰

Crea varios conceptos teatrales como el de *Antropología Teatral*, cuyo objetivo es el estudio comparativo de las diferentes tradiciones teatrales con el fin de encontrar aquellos principios universales que se encuentran presentes en todas las maneras de hacer teatro, a pesar de que las formas sean diferentes y los valores por los que se hace teatro sean personales. *Trueque* consiste en el intercambio del trabajo actoral entre actores de diferente tradición teatral. Con *Tercer Teatro* se refiere a aquel tipo de teatro, no amateur, realizado por grupos independientes, con su propia ideología, estética y finalidad, cuya formación actoral de muchos de sus componentes no suele provenir de una formación académica sino de su experiencia teatral, que cataloga de “*archipiélagos teatrales*”, “*islas flotantes*”, “*ghettos de libertad...*” y cuya actividad no está encuadrada dentro lo que conocemos como teatro institucional y/o comercial con gran aceptación social, ni del teatro vanguardista orientado a la búsqueda de nuevas fórmulas, a los que denomina *Primer y Segundo Teatro* respectivamente.

²⁶⁰Ibid,p.92

En muchos países del mundo existe un archipiélago teatral que se ha formado en estos últimos años, más o menos ignorado, sobre el cual casi nadie reflexiona y para el cual no se organizan festivales ni se escriben reseñas.

[...] Es un teatro de personas que se definen como actores, directores, gente de teatro, casi siempre sin haber pasado por las escuelas tradicionales de formación o por el tradicional aprendizaje teatral, y que, por tanto, ni siquiera son reconocidos como profesionales.

Pero no son aficionados. Toda su jornada está marcada por la experiencia teatral, a veces a través de lo que llamamos el training o a través de espectáculos que deben luchar para encontrar su público. Según los cánones tradicionales del teatro, el fenómeno puede parecer irrelevante. Sin embargo, desde un punto de vista distinto, el Tercer Teatro hace pensar.²⁶¹

6.3.4. Antonin Artaud (1896-1966)

Su descubrimiento y admiración por el teatro oriental, y más concretamente por la danza balinesa, le llevará a un replanteamiento del hecho teatral tradicional en favor de un teatro más trasgresor y antistanislavskiano fundamentado en lo ritual y en la dimensión física. Para lo primero decide acabar con la separación sala – escenario, mediante la utilización de un espacio único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, con el fin de favorecer la comunicación directa entre actor y espectador, y que este último se vea inmerso en el centro mismo de la acción, la cual podrá tener lugar en diferentes puntos de la sala, si bien habrá una zona concreta donde se desarrollara el grueso de la misma. En cuanto a la dimensión física, aunque no prescinde de la palabra, prepondera el trabajo corporal y gestual sobre el psicológico, fundamentando el hecho interpretativo en las posibilidades expresivas del actor y en su relación con el espectador.

²⁶¹ BARBA, Eugenio. *Teatro: Soledad, oficio, revuelta*. Buenos Aires: Catálogos, p. 203.

Plantea romper con la sujeción al texto, de ahí que se niegue a representar obras ya escritas, limitándose a utilizar cualquier tema o temas de éstas como punto de partida de su puesta en escena, eliminando de ellas el decorado propiamente dicho, pero que llena de objetos, máscaras, accesorios, instrumentos musicales... de distintas proporciones. Además, juega un papel importante el color por medio del vestuario y la iluminación, la música en directo orgánicamente integrada, la voz y el gesto.

A ello denominará *Teatro de la Crueldad*, la cual no tiene nada que ver con la violencia física sobre el actor o el espectador, sino que en su afán de que el espectador se vea afectado lo máximo posible por la representación, se servirá de todo tipo de recursos como repentinos cambios de luz, sonidos, gritos, efectos, colores, apariciones o sensaciones físicas como calor o frío, tratando con ello de generar una atmósfera y serie de imágenes impactantes destinada más a los sentidos y subconsciente del espectador que a la razón. En sus *Cartas sobre la Crueldad* escribe:

[...] Todo cuanto puedo hacer por el momento es comentar mi título de Teatro de la Crueldad y tratar de justificar su elección.

No hay sadismo ni sangre en esta crueldad, al menos no de manera exclusiva.

No cultivo sistemáticamente el horror. La palabra crueldad debe ser tomada en un sentido amplio, no en el sentido material que se le da habitualmente. [...]

Cabe muy bien imaginar una crueldad pura, sin desgarramiento carnal. [...] Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta.

Primera Carta. París, 13 de septiembre de 1932.

[...] Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, [...] Cuando el dios escondido crea, obedece a la necesidad cruel de la creación, que él mismo se ha impuesto, y no puede dejar de crear, [...]

Segunda Carta. París, 16 de noviembre de 1932.

[...] Pues creo que la creación y la vida misma sólo se definen por una especie de rigor, y por lo tanto de crueldad fundamental, que lleva las cosas a su final ineluctable, a cualquier precio.

El esfuerzo es una crueldad, la existencia por el esfuerzo es una crueldad. [...]

*[...] Y no se me diga después que mi título parece limitado. Pues la crueldad endurece las cosas, moldea los planos del mundo creado. El bien está siempre en la cara exterior, pero la cara interior es el mal. [...]*²⁶²

Tercera Carta. París, 16 de noviembre de 1932.

Según Darío Facal,²⁶³ con respecto a la búsqueda de una explicación a las teorías que Artaud desarrollara para el actor, sería caer en la ingenuidad porque éstas han generado muchas comprensiones estéticas que se contraponen. Cita lo que Grotowski dijo al respecto: *el secreto de Artaud es, entre otros, el haber sido particularmente fecundo en sus errores y sus contrasentidos.*²⁶⁴

Artaud proponía que el actor llegara al sentimiento por el control de la respiración y los movimientos de manera que se correspondieran. A continuación, transcribimos un fragmento de uno de sus artículos dedicados a su teoría de la interpretación:

Un Atletismo efectivo

Hay que admitir una especie de musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos. El actor es como el atleta físico, pero con una sorprendente diferencia: su organismo afectivo es análogo, paralelo al organismo del atleta, su doble en verdad, aunque no actúe en el mismo plano. El actor es como un atleta del corazón,

²⁶² ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1999, p. 115-118.

²⁶³ Colaborador del libro SAURA, Jorge. *Actores y actuación: antología de textos sobre la interpretación*. Vol II. Madrid: Fundamentos, 2006.

²⁶⁴ SAURA, *op.cit.* p.159.

La división de la persona total en tres mundos vale también para él; y sólo a él le pertenece la esfera afectiva. Le pertenece orgánicamente. Los movimientos musculares del esfuerzo son la efigie de otro esfuerzo, su doble, que en los movimientos de la acción dramática pueden localizarse en los mismos puntos. El punto en que se apoya el atleta para correr es el mismo en que se apoya el actor para emitir una imprecación espasmódica pero en la carrera interior se ha vuelto hacia el interior.

[...] el movimiento es inverso; por ejemplo, el cuerpo del actor se apoya en la respiración, mientras que el del luchador, en el atleta físico, la respiración se apoya en el cuerpo.

Para Artaud es muy importante diferenciar lo que es un atleta del cuerpo y un atleta del alma, y fundamenta el trabajo del actor en la respiración porque dependerá de ella la expresión exterior del actor, así por ejemplo, mientras más restringida y sobria es la expresión del actor, más pesada y honda es su respiración. Defiende que todos los sentimientos del actor tienen cada uno su propia respiración. Además considera que el actor es un mero empirista que se deja guiar por su instinto que le sirve para captar y transmitir, *ciertos poderes*, decía que se mueven a través de sus órganos. Es así como el actor, utiliza sus emociones como el luchador su musculatura.

Artaud posee una especial sensibilidad para plantear este grado emocional del actor, privilegia el mundo afectivo de éste. El alma es una especie de materia fluida y tiene una expresión corporal, es decir, las pasiones para Artaud, son materia.

El teatro psicológico para él ha olvidado el secreto del tiempo de las pasiones que regula los tempos de las pasiones a través de la respiración. Su idea es que el actor debe trabajar dentro y fuera de la escena con su respiración, es lo único que para Artaud, estimula el alma y facilita su expansión. Hace pues que se facilite la espontaneidad

*Conocer las localizaciones del cuerpo es pues forjar otra vez la cadena mágica. En el jeroglífico de una respiración yo puedo recobrar una idea del teatro sagrado.*²⁶⁵

Se trata de un texto difícil de dilucidar, ya que no deja de estar impregnado de cierto misticismo y de una fuerte carga surrealista, pero sí podemos entrever que Artaud proponía que el actor tuviera una actitud puramente orgánica que proviniera de su propio ser, fuera de convencionalismos racionalistas impuestos. Hay algo que va más allá de la simple manifestación de la palabra, la cual no rechazaba pero sí sostenía que el teatro no debía limitarse a ella. Por lo tanto, se dedicó a buscar más allá de la palabra y el gesto, queriendo encontrar la magia, el rito. El trabajo del actor será llevado a cabo desde su propio interior, desde su energía vital.

6.3.5 Jacques Copeau (1879-1949)

Fue actor, director, teórico y crítico de teatro francés, fundador y director del Théâtre du Vieux-Colombie y contemporáneo de Stanislavski. Encontramos al francés Jacques Copeau, quien cansado de un teatro nacional dominado por la afectación, la falsedad y la sobreactuación, pretenderá una renovación consistente en la sencillez y en la sinceridad del actor que llegase directamente al público.

En 1915 viaja a Italia donde conoce al cómico Ettore Petrolini, cuyo trabajo le parece una moderna encarnación de la *Comedia del Arte*. Persistirá en su idea del teatro y en la improvisación, llegando a conocer a los actores Louis Jouvet y Charles Dullin, ambos apasionados por dicha línea de trabajo, con quienes compartió inquietudes e intercambió ideas e impresiones, encontrando el apoyo de ambos en su idea de crear una compañía propia, lo que llevará a cabo en 1913 con el nombre del *Vieux Colombier*.

²⁶⁵ ARTAUD,, op.cit.pp147-156

Para Copeau, la renovación del arte dramático pasaba también por crear una escuela donde se formaran los nuevos actores. Un 5 de febrero escribiría a Jouvett:

Pero la escuela, la escuela, ¡necesitamos una escuela!

Tu idea de preservar a los niños lejos del texto lo más posible del tiempo es admirable y la adopto con entusiasmo. Es exactamente la misma idea por lo que se refiere a la improvisación como ejercicio para los mayores. Se les quita el texto de debajo de los pies, como un banquillo para ver lo que saben hacer. Ya es una idea del comienzo: la lectura a la vista (especie de improvisación) para conservar la frescura, la sencillez, etc. Todo empieza a integrarse, a incorporarse, a anudarse.²⁶⁶

Dicho sueño lo acabaría materializando en 1921 con la Escuela del Vieux Colombier, en la que no sólo se formaba a futuros actores (niños y adultos), a la postre futuros actores del Vieux Colombier, sino que pretendía que también fuese un lugar de exploración y de experimentación. De ahí que frecuentemente se refiriera a ella como “el laboratorio”, en cuyos programas de formación jugaba un papel relevante la improvisación.

Propone un teatro de la palabra, desnudo y puro, de síntesis y estilizado, llevado a cabo por actores creativos y sinceros. Sobre la puesta en escena de su espectáculo “*Kantan*”, dice uno de sus alumnos:

[...] Los personajes pasaban de uno a otro con toda verosimilitud. La actuación era emotiva, comprensible, plástica y musical. Las obras que se realizan hoy en día, asombran pero no superan lo que hicimos ese día y nunca se logrará.²⁶⁷

²⁶⁶ COPEAU, Jacques. ‘Notas y Reflexiones sobre la improvisación’, en *Máscara*, 4, 21-22, 1996, p. 41.

²⁶⁷ DECROUX, Étienne. *Palabras sobre el mimo*. México: El Milagro, 2000, p. 58.

Plantea un sistema de trabajo basado en un grupo reducido de actores que no deben nunca abandonar su labor investigadora y creativa, siendo la base de dicho trabajo el trabajo corporal como protagonista de la expresión dramática y el juego. Ello supondrá el inicio de una corriente francesa en busca de un teatro nuevo en la que destacarán personalidades como Dullin, Jouvet, Marceau o Lecoq.

En relación con la expresividad corporal creará el trabajo con lo que él denomina la “*máscara noble*,”²⁶⁸ en la actualidad más conocida como máscara neutra, con el fin de potenciar el cuerpo y la neutralidad del actor.

Copeau realiza un estudio preliminar de la *Paradoja del comediante* en el que cuestiona la propuesta e inclinación de Diderot para con el actor imitador. Argumenta que el misterio del actor reside en que como ser humano pueda tratarse y considerarse a sí mismo como materia de su arte.

6.3.6. Étienne Decroux (1898-1991)

Etienne Decroux, discípulo de Jacques Copeau a partir de los años treinta, se dedicará al estudio de la capacidad expresiva del cuerpo, bajo la influencia del concepto de la *supermarioneta* de Gordon Craig:

En 1948, E. Decroux concluye su artículo “Fuentes”, dando la respuesta a la teoría de G. Craig de la “supermarioneta”. [...] Decroux insiste en su visión como modelo:

- a) Si la marioneta es la imagen del actor ideal, es necesario por lo tanto, adquirir las virtudes de la marioneta ideal.*
- b) Ahora bien, sólo se puede adquirir practicando una gimnasia adecuada a la función sin accesorios.*

²⁶⁸Tipo de máscara con rasgos humanos sin ningún tipo de expresión concreta, con el fin de potenciar la expresividad corporal. Jacques Lecoq la convertirá en uno de los puntos centrales de su pedagogía teatral.

Crea el concepto de *Mimo Corporal*, con el que intenta reformular el teatro enraizado en la expresión corporal, diferenciado de la *Pantomima*, en cuanto que no se limita a la sustitución de la palabra por el gesto, sino a la introducción del drama dentro del cuerpo, entendiendo por ello la integración en el cuerpo de los principios de la acción y/o de la situación (desequilibrio, inestabilidad, causa, ritmo) y la representación de lo invisible (emoción, duda, pensamiento). Ello le supondrá el reconocimiento internacional, tanto como referente vanguardista del teatro del momento, como maestro del mimo moderno, encontrándose entre sus alumnos más destacados Marcel Marceau²⁶⁹ () y Jean Louis Barrault²⁷⁰ ()

Su trabajo se centrará en el estudio meticuloso de la técnica, la articulación, la improvisación y el repertorio.

Decroux propone una técnica basada en lo que denomina *La estatuaria móvil*, consistente en el dominio individual y aislado de cada una de las partes del cuerpo por muy pequeña que sea, de forma que cuando se decida mover una de ellas, el resto que no participa en ese movimiento permanezca totalmente inmóvil

*[...] Lo que no está en movimiento, por lo tanto debe estar inmóvil [...]*²⁷¹

Así como en las ondulaciones, las compensaciones o contrapesos, entendiendo como tales aquellos movimientos simultáneos de diferentes partes del cuerpo en direcciones opuestas para restituir el equilibrio, algo que hacemos de forma

²⁶⁹ Marcel Marceau (1923 – 2007) fue un mimo y actor francés, más conocido como Bip, nombre que le viene de uno de sus personajes-payaso creados por él, similar al “vagabundo” de Chaplin. Está considerado el artista francés más notable en el arte del mimo moderno.

²⁷⁰ Louis Barrault (1910 – 1994) fue un célebre actor, mimo y director francés, que junto a su esposa Madeleine Renaud, integró un dúo teatral de fama mundial.

²⁷¹ DECROUX, Étienne. *Palabras sobre el mimo*. México: Ediciones El Milagro, 2002, p. 155.

involuntaria con piernas y brazos cuando andamos; los restablecimientos, consistentes en la creación de una línea oblicua mediante una parte inclinada y otra vertical; el dínamo-ritmo, término que Decroux utiliza para referirse a la velocidad (de lento a rápido) y la intensidad del movimiento (de pesado a ligero).

En cuanto a la articulación la centra el tronco, entendiendo como talla cabeza, el cuello, el pecho, la cintura y la pelvis, y le atribuye un gran poder expresivo, quedando el resto de partes (rostro, hombros, brazos, manos, piernas y pies) supeditados al impulso y expresividad del primero. Con todo ello trata que el actor consiga un tipo de movilidad que le sea capaz de transmitir el esfuerzo, la idea de acción y el mundo interior.

Tanto el concepto de contrapeso como el de dínamo-ritmo serán adoptados por Eugenio Barba y su teatro antropológico; el primero como *principio de oposición*₍₁₎ y el segundo como *esfuerzo de Laban*²⁷².

6.3.7. Jacques Lecoq (1921-1999)

Jacques Lecoq, que provenía del deporte, acabara descubriendo su pasión por el teatro de la mano de Jean Dasté²⁷³, lo que le llevó a emparentar deporte y teatro. Dentro de este último acabará optando por la pedagogía, hasta crear su propio centro de formación al que denomina la *Escuela*, la cual llegará a alcanzar reconocimiento internacional.

²⁷²Tipos de movimiento definidos por Rudolf Laban, bailarín precursor de la danza moderna y teórico del movimiento. Los esfuerzos de Laban vienen determinados por tres variables: espacio (movimiento directo o indirecto), tiempo (rápido o lento) y peso (débil o fuerte). En función de cómo se combinan dichas variables se distinguen ocho esfuerzos básicos: arremeter, golpear suavemente, empujar, hender el aire, flotar, retorcer, deslizar y dar latigazos suaves.

²⁷³Jean Dasté (1904-1994) fue un actor y director francés, alumno de Jacques Copeau, con quien acabó emparentado familiarmente y de quien heredó su interés por un teatro popular y descentralizado. En 1947 fundó un centro dramático conocido actualmente como *Comédie de Saint-Étienne*.

Su propuesta pedagógica parte de la influenciada por Copeau: de la mano de Dasté, para quien el trabajo corporal aparece como protagonista de la expresión dramática, el juego y el trabajo con la máscara noble (máscara neutra); de la tragedia griega y el coro; de la *Commedia dell'Arte*, la que descubre tras su viaje a Italia. A todo ello sumará el estudio de diferentes modelos dramáticos como la tragedia, los bufones, la *Commedia dell'arte*, el melodrama y el clown. Ello le llevará a fundamentarla en la expresión corporal en referencia con el mimo, el trabajo de máscaras y la improvisación, aunque también acabará incluyendo el estudio de textos dramáticos.

Considera el juego, dentro del cual incluye a la improvisación, como la práctica esencial para la formación del actor, pues cree que éste aviva la creatividad en el actor, le libera de todo psicologismo y favorece la comunicación con el público en tanto que toda creación requiere tener en cuenta al espectador:

*[...] Yo no rebusco en los recuerdos psicológicos profundos una fuente de creación. Prefiero mantener esa distancia del juego entre el personaje y yo, que permite actuar mejor. [...] Creer o identificarse no es suficiente, hay que actuar.*²⁷⁴

Libera el concepto de mimo de aspectos técnicos y estéticos e incluye la posibilidad de hablar, si bien concibe el silencio como el origen de la palabra e induce a sus actores al descubrimiento de ésta a partir de silencios orgánicos:

[...] En todas las relaciones humanas aparecen dos grandes zonas silenciosas: antes y después de la palabra. Antes, cuando todavía no se ha hablado, uno se encuentra en un estado de pudor que permite que la palabra nazca del silencio

²⁷⁴LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial, 2011, p. 38.

*[...] El otro silencio es el de después: cuando ya no tenemos nada más que decirnos, [...]*²⁷⁵

Su núcleo pedagógico lo constituye el trabajo con la *máscara neutra* que amplía con el de la *máscara expresiva*, concepto que abarca las *máscaras lavarías* () de carácter, las *máscaras utilitarias* y por último el de la *contra-máscara*, consistente en trabajar a partir de los rasgos opuestos a los sugeridos por la máscara. Con ello pretende que el actor aprenda a prescindir del gesto ilustrativo y descubra en su cuerpo la situación dramática.

Crea los conceptos de *Mimodinámica*, entendiendo como tal el trabajo referido a lo que llama *el viaje elemental*, consistente en una situación mimada por distintos parajes naturales tanto en calma, como en condiciones extremas; la *identificación* con los diferentes elementos naturales, agua, fuego, aire y tierra; la *transposición*, consistente en el estudio expresivo de la naturaleza, animales y materias, que son llevados al comportamiento humano; el *fondo poético común*, basado en el acercamiento del alumno a la pintura, la poesía y la música, con el fin de que aprenda a interpretar corporalmente formas abstractas. Pero según Lecoq, lo que el actor debe mimar no es la forma externa sino aquello que subyace en la referencia y hacerlo suyo para y transmitirlo al movimiento:

Cuando miramos el movimiento del mar, de un elemento o de una materia, el agua, el aceite... estamos frente a movimientos objetivos, que podemos identificar y que suscitan, en el interior del que mira, sensaciones paralelas. Pero existen cosas que no se mueven y cuyas dinámicas, sin embargo, también podemos reconocer. Son los colores, las palabras, las arquitecturas . No podemos ver la forma ni el movimiento de un color, pero sin embargo la emoción que nos produce puede ponernos en movimiento, en “locomoción”, y hasta incluso en “conmoción”! Tratamos de expresar esta emoción particular gracias a los “mimajes”, por medio de gestos ajenos al repertorio de lo real.

²⁷⁵ Ibi, pp.51-52.

*[...] Al mirar la torre Eiffel, cada uno puede sentir una emoción dinámica y poner esta emoción en movimiento. [...] que no tendrá nada que ver con un intento de representación “ilustrada” (figuración mimada) de dicho monumento. [...]*²⁷⁶

Todo ello para llegar a la interpretación del personaje, para lo cual propone partir de los tres rasgos de carácter más representativos del personaje, a los que denomina *líneas de fuerza*, para una vez incorporados, utilizar dicho trabajo como punto de apoyo para la creación de otros matices de su comportamiento y concluir con el perfil de identidad: nombre, edad, origen, situación familiar... Es lo que Stanislavski denomina *circunstancias dadas*.

Este proceso propuesto por Lecoq finaliza con el trabajo de los grandes estilos dramáticos, anteriormente referidos, pero no desde el punto de vista histórico, sino con la finalidad encontrar en ellos un estímulo que permita la realización de una creación más actual.

6.3.8. Tadashi Suzuki (1939-presente)

Nos ha parecido interesante incluir en nuestra investigación a este director japonés no por ser uno de los más conocidos en la actualidad, sino también porque le consideramos un reconocido preparador de actores con una filosofía que está influyendo la formación del actor en diferentes escuelas de formación del actor. Su propuesta propone sin miramientos la vuelta al origen del actor, apartar a éste del pensamiento globalizado por las nuevas tecnologías, buscar la energía animal que recupere el instinto natural y vivir el aquí y el ahora con sentido verdadero.

Es evidente que la relación de Suzuki con personalidades del teatro como Robert Wilson y Tadeuz Kantor evidenciaba ya el método que iba a desarrollar con su actores de la *compañía de Toga* que más tarde llamó *Suzuki Company of Toga*.

²⁷⁶Ibi, p75.

Suzuki tiene una particular visión respecto al actor basado exclusivamente en la energía del actor. Sostiene que a mayor implicación tecnológica y energía digital en la vida del hombre menor es la utilización de la energía animal y por lo tanto, mayor pérdida en la sensibilidad de los sentidos que poseemos. Mientras que Stanislavski privilegiaba la vista y el oído, el director japonés nos advierte que el actor está limitando su sensibilidad a la vista casi exclusivamente. En su afán de recuperar el estado animal del ser humano, propone un método de entrenamiento y creación del basado en la energía, y el desempeño expresivo del actor.

Crea un sistema de ejercicios partiendo del Kabuki y el Noh, encaminados a recuperar la energía perdida y estimular una sensibilidad mucho más completa. Para ello, trabaja el contacto de los pies con el suelo y la conciencia del centro de gravedad del actor. Fundamenta su método basado en la energía en las investigaciones que el maestro realiza sobre el teatro de oriente y occidente (el teatro griego), llegando a una dinámica de confluencias teatrales con las que crea su técnica.

Suzuki se pone como primer objetivo, descubrir y atraer a la superficie física una sensibilidad perceptiva que se encuentra en los actores antes de que se acomoden a una codificación de distintos modelos interpretativos para poder aumentar su capacidad expresiva.

*Empecé a pensar en un método cuando trataba de buscar algunas maneras para poder examinar las diferencias en la percepción física entre las personas como las que encontramos cuando el actor se queda quieto en el escenario, o tiene algún impulso o decide tomar alguna acción. He querido integrar estas diferencias, en algo que los seres humanos pudieran compartir como una propiedad común, más allá de todas las diferencias de raza y nacionalidad.*²⁷⁷

²⁷⁷ Tadashi Suzuki, 'La cultura es el cuerpo', *Blezok*, 2002, p. 1
<<http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=eng&tekst=484>>.

CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES

Llegados a la finalización de este trabajo de investigación nos gustaría poder orientar las conclusiones hacia una reflexión que estaba implícita durante nuestro recorrido y que versa sobre si en una época actual, que está impregnada de avances tecnológicos, una era digital que ha transformado las maneras de comunicación en las sociedades, dichos avances han llegado a virtualizar su conexión en el actor y público hasta no necesitar la presencia de uno o del otro. ¿Es imprescindible cambiar los modelos interpretativos? ¿Cómo hacemos el teatro de hoy día?, ¿Estamos abriendo la puerta a una inmigración incontrolada de ideas o se trata más bien de una transformación que repite en esencia los modelos ya existentes?

En nuestra hipótesis sostenemos la importancia de aceptar el cambio de visualización sobre los paradigmas planteados por Diderot y Stanislavski, como modelos o formas interpretativas absolutas. Ante las nuevas visiones estéticas que van a estar detrás de las profundas transformaciones sociales del mundo, y que afectan a la ideología de los pueblos, debemos reconocer que también se afectarán las concepciones artísticas. Las transformaciones en el ámbito espacio-temporal también han provocado una nueva forma de visualizar las producciones respecto a la recepción. Debíamos preguntarnos entonces: ¿a qué clase de público destinaremos nuestras creaciones? Desde el punto de vista del espectador de hoy, ¿qué espera encontrar éste, en el trabajo del actor? ¿Cómo son los procesos de retroalimentación actor-espectador? ¿Podemos seguir hablando de procesos de identificación hoy día?

Hemos intentado hacer un apartado de conclusiones abarcando los aspectos fundamentales tratados tanto por Stanislavski como por Brecht, a partir de los modelos interpretativos propuestos por Diderot. La visión de los directores de actores y de escena que se han incorporado a esta investigación se ha utilizado para poder reforzar las hipótesis expuestas. Además de que se trata de una investigación documental, no podemos dejar de lado la práctica profesional desarrollada a lo largo de casi 20 años en distintos escenarios y aulas pedagógicas.

Todo inicia con una aparente e inofensiva pregunta; cuando actúa el actor ¿es el personaje o es el actor que representa?

Desde la Antigüedad, como hemos podido comprobar, se expone la necesidad de acercar más al actor a una verdad, que logre los procesos de identificación con el espectador. Es evidente que el teatro antiguo estaba relacionado no solamente con la figura del actor, sino además con la sociedad misma, de tal manera que la dialéctica entre individuo y sociedad marcó muchas veces, sino todas, las exigencias y formas interpretativas en cada época. Los conceptos técnicos-teatrales ya eran existentes en la antigua Grecia, aunque la terminología que manejamos hoy día haya sido heredada, casi en su totalidad, del teatro burgués, podemos decir, que antes como ahora, se manejaban los conceptos con una claridad inequívoca. Basta con el concepto de inspiración expuesto por Platón en boca de Sócrates en *Ion* o *De la poesía*. La inspiración dejada a libertad de las musas para buscar más la verdad y lograr atraer la atención hacia el actor, que a su vez cumplirá el ciclo al unir todos los elementos de la escena, desde el dramaturgo hasta el espectador.

También nos encontramos tal vez, con el elemento más indispensable para el hecho teatral, la acción. Va a ser el drama aristotélico el que marcará unas pautas clásicas y cerradas a lo largo de la historia y que se encontrará con una profunda revolución con autores como Ibsen, Chejov, Meaterlinck, Strimberg, Hauptmann, etc. La identificación sale a escena desde el drama griego y va a permanecer hasta nuestros días, con diferentes formas y fines según cada época. El concepto de acción como parte sustancial de un todo, como la estructura de la fábula que es el todo, va a favorecer los procesos de identificación a lo largo de la historia de la interpretación. Pero sin duda, la mayor transformación de ésta, la encontraremos en la fabulación del drama brechtiano y en la actual forma de trabajar de los grandes directores de escena como Declan Donnellan, Claudio Tolcachir, Anne Bogart, Robert Lepage, etc. y como lo veremos en el subapartado dedicado a la estructura en este mismo capítulo.

Por otro lado, con Cicerón, disfrutamos de la exposición sobre el juego de las emociones de actor, ya que plantea las formas expresivas del actor; cuerpo y mente,

que es donde se generan los sentimientos, ambos son inseparables, operan de forma conjunta. No obstante, no se elaborará una teoría como lo hiciera más tarde Stanislavski al introducir la psicología al trabajo interpretativo del actor. Pero de hecho, podemos constatar que había algo incipiente, algo que mostraba una génesis de la psicofísica del actor; recordemos que Cicerón sostenía que un actor no podía mostrar el dolor sin llevarlo a la parte expresiva exterior, el llanto. Aquí podríamos estar hablando de la entrega y sinceridad del actor en el discurso para poder conmover a los oyentes, lo que nos coloca en los procesos de identificación si someterlo a ninguna duda. Esta necesidad de manifestar con el cuerpo lo que siente el alma, la veremos también desarrollada en *el Sistema* cuando Stanislavski proponga un entrenamiento del actor en los dos medios transmisores de expresión, la interna y la externa, el cuerpo y la mente. Por el contrario a Diderot, Cicerón confiaba que si el actor interpretaba con pasión, es decir, sintiendo lo que hacía, cada vez que subiera a la escena, podría lograr el propósito de su arte. Pasamos de la producción greco-romana para apenas recordar que en la Edad Media, no disfrutaremos de postulados que nos planteen la interpretación del actor, ya que como sostiene Jean Duvignaud, en una sociedad en la que no hay actores, no hay producción teatral. Nos colocamos en el Renacimiento y aquí veremos que surgen elementos que van a volver a la búsqueda de la verdad que se planteaba en la antigüedad, pero cambiando los parámetros y por lo tanto las exigencias al actor: la desaparición del destino preparado por los dioses, el héroe por fin se humaniza y los problemas más cercanos al hombre mismo inician su desmitificación, acercándose más al ser humano. Es la humanización de los personajes de la escena.

El personaje:

Teatro y sociedad son dos términos que permanecerán de forma inseparable a lo largo de la historia. El teatro será siempre el resultado de las transformaciones sociales porque es el hombre su tema central y, por lo tanto, muestra los problemas que lo involucran. Todo el mundo ficcional está representado por los personajes; ellos sufrirán y ejecutarán las acciones que harán mover todo el engranaje del espectáculo, por lo tanto, es a través ellos que la sociedad se pondrá de manifiesto y activará su transformación. Podemos hablar de una historia y del desarrollo del personaje a lo

largo de los siglos, pero los personajes no se afrontan de igual forma en sociedades distintas. Prometeo no es lo mismo que Hamlet, ni Julieta lo mismo que Nora de casa de muñecas; son personajes que aunque abordan los temas de la humanidad, como el saber, la libertad, el amor, la venganza, el odio o la pasión, sus manifestaciones y comportamientos serán diferentes.

De igual forma las preocupaciones de los dos modelos interpretativos que marcan las dos grandes escuelas y seguidores, la de Stanislavski y la de Brecht, también serán diferentes. Mientras que para el maestro ruso su preocupación era mostrar personajes que descubrieran su vida espiritual, para el dramaturgo y director alemán, sus personajes debían mostrar el conjunto de las relaciones sociales. Pero si vamos más al fondo de la cuestión es verdad que el personaje debe tener características que lo identifiquen dentro de un concepto de clase inmerso en una sociedad, pero también debe tener las características individuales que lo identifiquen de los demás. Esta cuestión nos pone en un punto medio, fuera de absolutismos planteados sobre si solamente se vive o se muestra. El actor no podrá solamente imitar, reproducir y mostrar las motivaciones sociales que presenta su personaje, el caso de Madre Coraje, sin poder observar y vivir aspectos de la vida interior de ese personaje ante los acontecimientos y conflictos que le envuelven; la muerte de sus hijos. Lo mismo ocurre con Bernarda Alba de Federico García Lorca, con ella no podemos dejar de imaginar que en su más absoluta intimidad llore la muerte de su hija Adela, a pesar de que muestre la dureza de un comportamiento que le fue heredado socialmente. Brecht era de los que sostenía que al ser humano no lo hacía solamente la vivencia de los acontecimientos sino la totalidad de lo social por un lado y lo individual por otro.

El autor alemán pedía al actor que revelara la suma de lo social y de lo individual sin que tuviera que introducirse dentro del personaje, sino que lo que debía hacer todo el tiempo era mostrarlo. Volvemos al ejemplo que Diderot ofrece, pero que no desarrolla en su totalidad, de la dualidad de la actriz La Clarion en la escena.

Tendida con negligencia en un canapé, inmóvil, con los brazos cruzados y con los ojos cerrados, puede seguir de memoria su ensueño, su ideal, oírse, verse, juzgarse y

*juzgar la impresión que provocará. En este momento tiene un doble ser: es la pequeña Clairon y la grande Agripina.*²⁷⁸

Esta visión, llamémosle intuitiva, del filósofo francés, es rescatada por Brecht y va a responder a la situación real de que el actor se encuentra en el escenario de dos maneras; una como actor y la otra como personaje. Por esta razón, el método interpretativo propuesto por Stanislavski no puede ser una opción para los actores que sean afines a esta metodología brechtiana, dado que el actor entrará y saldrá del personaje las veces que sean necesarias para él, y el espectador no tendrá ningún problema en seguir la fábula, sino que entrará en la convención teatral aceptándola y recibiendo con este modelo, tanto las ideas y sentimientos del personaje, como las del actor, con el fin de crear las suyas propias como espectador.

Para el autor alemán, el actor siempre debe representar seres vitales, plenos, con sus contradicciones y sus pasiones; no debe confundir lo que es la interpretación épica con una interpretación mecanizada y a veces hasta sobreactuada sin sentido alguno, como suele representarse. La función del actor, tanto en un modelo como otro, será la de crear seres humanos en la escena. Mientras que en *El arte de vivir* implementado por Stanislavski, el actor debe sentir las sensaciones que tiene su personaje, debe sentir lo que representa tanto durante su búsqueda como en cada representación.

Estos son los dos modelos planteados y marcan el aparente camino que el actor debe seguir para el desarrollo de su personaje. No obstante, podríamos preguntarnos si existen otros modelos que han optado por hacer una combinación de los propuestos por Stanislavski. Cuando hablamos de los espectáculos actuales de directores como Lepage, Wilson o Tolcachir, Suzuki, vemos que hay una necesidad de trabajar con mucha vitalidad la expresión física del acto, mezclada con puestas en escena alejadas

²⁷⁸ DIDEROT, *op.cit*, p 10.

de todo naturalismo. Podríamos pensar que hay una corriente del teatro actual que se desprende de las propuestas de Appia y Craig; por un lado, y Meyerhold por otro, en la cual existe una escena autónoma, en la que el actor no seguirá una preparación o adiestramiento psicológico o la búsqueda de la naturalidad.²⁷⁹

También creemos que es importante poder reconocer que hay elementos dentro de la estructura dramática que va a trabajar el actor desde la génesis hasta la confección final del personaje. Estos elementos irán creando un acercamiento y conocimiento del personaje, muy estrecha con el actor, de tal manera que nadie conocerá mejor a la nueva criatura que el actor mismo. Por lo tanto habrá una entrega casi absoluta del actor y, cuanto más lo conozca, más se entregará a su creación. Entonces, habrá descubierto cómo respira, cómo huele, cómo anda, cómo mira, etc. En esos momentos cabría preguntarse si el actor se puede distanciar de su propia creación cuando lo ha incorporado a su propio instrumento psicofísico. El actor de hoy, como dice Raúl Serrano, actúa con inmediatez, en un aquí y ahora como sostenía Müller. Mientras que en Stanislvski se habla de vivir, muchos hoy día hablan de organicidad; al mismo tiempo que el término vivencia parece estar en un plano del realismo psicológico, el aquí y ahora estaría ligado a un resultado inmediato del actor ante los estímulos, que generalmente vendrán del exterior. Por lo tanto el actor no entra en los procesos, sino que racionalmente acciona y reacciona y ésta será su constante.

La complicación aparece, y me apoyo de nuevo en Raúl Serrano, “Cuando se pretende que el actor controle o maneje lo incontrolable (el sentimiento) de modo directo”²⁸⁰, Lee Strasberg lo buscó con su Método y terminó aceptando que había ido por el camino equivocado. Además, la práctica indica casi a diario, que durante una representación, el actor no dispone de tiempo suficiente para ir buscando y recreando los estados emocionales a través del recuerdo de experiencias pasadas. La acción

²⁷⁹SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgia de la imagen*. Colección Monografías. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1989, p. 27.

²⁸⁰SERRANO, , *op.cit*, p.68

dramática transcurre vertiginosamente y es imposible pararla para provocar estados emocionales.

El trabajo de la emoción propuesto por el *Método de las acciones físicas*, aprender a desarrollar las acciones en el tiempo, repitiéndolas.²⁸¹ El actor debe permitir que el cuerpo aprenda a escuchar y a sentir el tiempo de la acción para reproducir modelos completamente nuevos.

Desde la estructura:

Estos elementos estructurales, a nuestro juicio, van a impedir que el actor pueda ser un actuante frío en la escena, o que un actor trate de reproducir un personaje con perfecto lujo de detalles que lo convierta en un ser vivo con independencia del pensamiento del actor. Posiblemente y, analizando desde la perspectiva estructural, lo primero que debemos entender es que dentro de la ficción, el personaje se encuentra inmerso en un proceso que van condicionando su comportamiento, en una serie de acontecimientos reales en el mundo ficcional.

Estos acontecimientos son la línea sintagmática que va a unir y a separar los modelos interpretativos a lo largo de la historia. Como ya hemos visto, tanto para Stanislavski, el *Método de las acciones físicas*, como para Brecht, la concatenación de acciones para la construcción de su fábula épica, son los elementos más concretos que tiene el actor.

Cuando hablamos de acontecimientos nos referimos a algo que ocurre dentro de la historia de la ficción y que motiva nuevos pensamientos, sentimientos, estados anímicos y que obligan a cambiar el curso de la vida del personaje. Los actores no ejecutan la acción en la escena, sino que son siempre los personajes dentro de unas circunstancias dadas. Para la semióloga y pedagoga teatral Anne Uberself, “el

²⁸¹ MARSHALL, Lorna. *El Actor Invisible*. Barcelona: Alba, 2010, p. 74.

personaje es un lugar de confluencias de múltiples funciones, no es solamente una copia sustancial del ser”.²⁸² Este personaje, como lugar de confluencias, es el que permite unificar todos los signos que participan en la obra y en el espectáculo y les da sentido a través de las acciones que van ejecutando.

Lo que importa es saber lo que los personajes hacen”, sostenía Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*. Valga el ejemplo de la obra *Medea de Eurípides*, el momento en que ella mata a sus hijos es la acción culminante. No obstante, esta acción no puede justificarse por sí sola, no encuentra sentido fuera de los elementos estructurales que la podrían justificar. Es decir, no se justifica la acción de Medea si no se ve la traición de Jasón. Esto indica que hay una situación preexistente en la vida del personaje que asegura la posibilidad del acontecimiento.²⁸³ El personaje está en unas circunstancias dadas por el autor, que son todo lo que lo envuelve, su vida presente y pasada, su mundo interno, sus pensamientos, su forma de comportarse, las condiciones en las que vive y se desarrolla, todo lo que tiene que ver con su propia individualidad, de tal manera, que los acontecimientos serán los hechos activos que van hacer que surja la acción y traiga consigo las circunstancias dadas, o si se quiere, cambie la situación.

Otro ejemplo que podemos traer a colación, es el de la película *El acorazado de Potemkin*, de Eisenstein. Los marineros que se amotinan tras recibir un plato de comida podrida después de estar sufriendo muchas vejaciones. Ese plato es el acontecimiento que provoca el detonante de la revuelta en el acorazado.

En *Otelo* de Shakespeare, es Yago el que va preparando todo el terreno para convencer a Otelo de que Desdémona le es infiel con Casio; el pañuelo colocado en la habitación y, en manos de éste, es suficiente como acontecimiento para convencer a Otelo de que su mujer le es infiel, lo que producirá y precipitará la acción de su asesinato. Otro ejemplo está en *Hamlet*, ante el fantasma de su padre, se convierte en

²⁸²UBERSEFELD, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 85.

²⁸³ALONSO DE SANTOS, José Luís. *La Estructura Dramática*. Madrid: Editorial Castalia, 1999, p. 175.

el acontecimiento necesario para justificar todo el comportamiento del joven príncipe en el decurso de la obra.

Son todos estos acontecimiento que hacen que el personaje no sea lineal y se asemeje a un ser vivo, y para que ocurra deben estar justificados y para justificarlos debe haber una necesidad que les impulse a que ocurra algo.²⁸⁴

De esta manera nos adentramos a la acción, que como ya hemos visto, es la esencia del trabajo actoral y se fundamenta en la necesidad comprometida como aquello que desea el personaje en un momento y situación determinada. Stanislavski lo llama objetivo y es el fin a lograr. Sugiere movimiento y siempre este movimiento llevará a la acción fundamental, como lo pudimos observar en el ejemplo de Prometeo expuesto en el capítulo II. Esto al parecer suena como una verdad que no necesita comprobarse, pero en la práctica, no siempre está tan claro porque frecuentemente el actor toma por acción lo que no es. Para descubrir la acción del personaje el actor debe tratar de comprender lo que está pasando, *comprender es hacer*; decía Meyerhold. Deberá crear una serie de acciones que creen la línea de continuidad de la acción por la que se irán mostrando los cambios de los personajes. La acción es la parte fundamental del Método de las acciones físicas, se acciona y se reacciona constantemente ya sea por el medio circundante que acciona sobre el individuo o por las acciones que éste ejecuta. La dialéctica central del *método de las acciones físicas* es la capacidad transformadora de la acción.

Todos los directores expuestos en nuestra investigación, sin excepción, en ningún momento rechazan la verdad en la escena, creen en que el actor de hoy día parte de su propia experiencia en la escena para construir su propio modelo de trabajo para la búsqueda de un personaje. El concepto de aquí y ahora se ha revalorizado, como una fuente de argumentación para todos aquellos que al no reconocer que la verdad existe en la escena, pueden tener los mismos resultados de sentir y dejarse llevar por los acontecimientos de la obra. La organicidad equivale a dejarse llevar para responder a los estímulos orgánicos, impulsos que se generan en la escena y que son

²⁸⁴Ibid, p.56.

suficientes para que a través de la escucha del actor, pueda generar acciones sobre la escena. Realmente no está lejana a la concepción de verdad.

Cuando hablamos de los espectáculos actuales de directores como Lepage, Wilson o Tolcachir, Suzuki, Ariane Mnuchkine, Jean Marie Binoche, Vargas, etc, vemos que hay una necesidad de trabajar con mucha vitalidad la expresión física del acto, mezclada con puestas en escena alejadas de todo naturalismo. Podríamos pensar que hay una corriente del teatro actual que se desprende de las propuestas antecesoras como lo hemos dicho, mezclando un poco de la influencia del teatro oriental, para tener resultados contrarios a las manifestaciones naturalistas, pero no por eso alejadas de la verdad escénica. Los actores de hoy día, tienen otro tipo de entrenamiento, posiblemente más relacionado a las preocupaciones del momento. Las maneras de querer decir y contar desde la escena se enriquecen con esa especie de hibridación de una serie de elementos que confluyen en el mundo tecnológico que nos toca vivir naturalmente.²⁸⁵

El trabajo de la emoción propuesto por el *Método de las acciones* hace que la emoción nazca de una necesidad, tanto del cuerpo en acción como de la concentración y conexión con la situación misma. No podemos olvidar que el tiempo también influye como condicionante de la emoción. El actor debe alcanzar al espectador desde el primer momento, en cuanto sale a la escena, por lo tanto, debe estar absolutamente consciente de las acciones que ejecuta. Yoshi Oida nos dice que el actor debe aprender a desarrollar las acciones en el tiempo, repitiéndolas.²⁸⁶ El actor debe permitir que el cuerpo aprenda a escuchar y a sentir el tiempo de la acción para reproducir modelos completamente nuevos.

Grotowski puede ser uno de los mejores ejemplos para demostrar que las teorías en el arte de la interpretación no pueden, ni deben ser absolutas. Su reconocimiento a Stanislavski, como lo han hecho el resto de los maestros aquí

²⁸⁵SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgia de la imagen*. Colección Monografías. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1989, p. 27.

²⁸⁶MARSHALL, Lorna. *El Actor Invisible*. Barcelona: Alba, 2010, p. 74.

presentados, ha permitido que las nuevas tendencias del teatro de nuestro tiempo puedan permitir que el actor sea cada vez una persona reconocida como experto en comportamientos humanos y que ahora puede reír, como llorar al sin largos procesos de profundización en las emociones. Todos, han reconocido su trabajo a partir de la acción como instrumento para la búsqueda de los comportamientos lógicos de los personajes en la escena, lo que conlleva una variedad de juegos emocionales que el actor someterá a juicio del espectador, para que éste estime su grado de verdad.

BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Stella (1988): "The Technique of Acting". New York, Banram Books.
- AGUILERA, Carlos (2009): "Conversación con Heiner Müller". penúltimosdias.com
<http://www.penultimosdias.com/2009/05/28/conversacion-con-heiner-muller/>
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1999): "La Escritura Dramática". Madrid, Editorial Castalia.
- ARISTÓTELES (1974): "La Poética". Traducción de Valentín García Yebra. Madrid, Editorial Gredos.
- ARISTÓTELES (2004): "Poética". Tercera Edición. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ARTAUD, Antonin (1999): "El teatro y su doble". Barcelona, Edhasa.
- BARBA, Eugenio (2005): "La Canoa de papel". Buenos Aires, Catálogos.
- BARBA, Eugenio (1996): "Teatro: soledad, oficio, revuelta". Buenos Aires, Catálogos.
- BENJAMIN, Walter (1998): "Tentativas sobre Brecht". Bogotá, Aguilar.
- BERTHOLD, Margot (1974): "Historia social del teatro". Madrid, Guadarrama.
- BERTHOLD, Margot (1974): "Historia social del teatro/1". Traducción de Gilberto Gutiérrez Pérez. Madrid, Ediciones Guadarrama.
- BEYER, Andreas (1997): "El teatro Olímpico". México, Siglo XXI Editores.
- BOGART, Anne (2008): "La preparación del director". Barcelona, Alba.
- BRECHT, Bertolt (AÑO): "El pequeño Órgano". Ciudad, editorial.
- BRECHT, Bertolt (1983): "Escritos sobre teatro". Buenos Aires, Nueva Visión. Volumen III.
- BRECHT, Bertolt (2009): "Madre coraje y sus hijos". Madrid, Catedra.
- CERVANTES, Miguel de (2004): "Obras completas de Cervantes, Tomo I". Síntesis biográfica por Lorenzo Hernáiz. Madrid, Aguilar.
- CHEVOY, Michael (2010): "Lecciones para el actor profesional". Barcelona, Alba Editorial.
- CHEVOY, Michael (2002): "Sobre la técnica de la actuación". Segunda edición. Barcelona, Alba Editorial.
- CONTRACT, Valentin: "Tratado de la acción del orador, u de la pronunciación y del gesto, Sig. 2/24487". Madrid, Biblioteca Nacional de España.

- COPEAU, Jacques (1996): "Notas y reflexiones sobre la improvisación", 21-22,
- CUEVA, Juan de la (1941): "Ejemplar Poético". Madrid, Editorial Espasa Calpe.
- DECROUX, Étienne (2000): "Palabras sobre el mimo". México, El Milagro.
- DIDEROT, Denis (1995): "La paradoja del comediante". Madrid, La Avispa.
- DONNELLAN, Declan (2004): "El actor y la Diana". Madrid, Editorial Fundamentos.
- DORT, Bernard (1975): "Lectura de Brecht". Barcelona, Editorial Seix Barral.
- DUQUE MESA, Fernando- PEÑUELA, Fernando y PRADA PRADA, Jorge (1994):
"Investigación y praxis teatral en Colombia". Santafé de Bogotá, Colcultura.
- DUVIGNAUD, Jean (1966): "El actor". Madrid, Taurus Ediciones.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel (2006): "La comedia del arte: materiales escénicos".
Madrid, Fundamentos.
- HAGEN, Uta (1990): "El arte de actuar. La técnica de Uta Hagen". Traducción de José
Ignacio Rodríguez y Martínez. México, Árbol Editorial.
- HETHMON, Robert H (1998): "El método del actor. Studio: conversaciones con Lee
Strasberg". Novena Edición. Madrid, Editorial Fundamentos.
- ISO ECHEGOYEN, José Javier (2002): "Marco Tulio Cicerón. Sobre el orador". Madrid,
Gredos.
- JIMÉNEZ, Sergio y CEBALLOS, Edgar (1985): "Técnicas y teorías de la dirección
Escénica". Primera edición. México, Grupo Editorial Gaceta. Volumen I.
- KREIMER, Clara (2015): "De Brecht a Tolcachir: la Oficina épica". Revista Arte Crítica,
Diciembre.
- LAYTON, William (2011): "¿Por qué? Trampolín del actor". Novena Edición. Madrid,
Fundamentos.
- LAYTON, William: "Primer Acto - N° 188".
- LECOQ, Jacques (2004): "El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral".
Traducción y adaptación al español de Joaquín Hinojosa y María del Mar
Navarro. Barcelona, Alba Editorial.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998): "Filosophía antigua poética". Director literario
Domingo Ynduráin. Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- MACGOWAN, K. y MELNITZ, W. (1964): "Las edades de oro del teatro". México, Fondo
de cultura económica.
- MAMET, David (1999): "Verdadero y falso". Barcelona, Ediciones del Bronce.

- MARSHALL, Lorna (2010): "El actor invisible". Barcelona, Alba.
- MAUSS, Marcell (1979): "Sociología y antropología". Madrid, Editorial Tecnos.
- MEISNER, Sanford y LONGWELL, Dennis (2002): "Sobre la actuación". Traducción de Catalina Buezo y Luis Guerra Salas. Madrid, La Avispa.
- MEYERHOLD, Vsevolod (2008): "Teoría Teatral". Octava Edición. Madrid, Fundamentos.
- MOLIERE, Jean Baptiste Poquelin (1973): "Obras Completas". Traducción de Julio Gómez de la Serna. Madrid, Aguilar.
- NAVARRO, Fernando (2002): "Epístola, arte poética". Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- NIETO, Ramón (1997): "El teatro: historia y vida". Madrid, Acento Editorial.
- OLIVA, Cesar y TORRES MONREAL, Francisco (1994): "Historia básica del arte escénico". Madrid, Cátedra.
- PAVIS, (2014): "Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética semiología". Octava Edición. Barcelona, Ediciones Paidós.
- PLATON (2009): "Obras completas de Platón. Ion O de la poesía". Hemeroteca del *Proyecto Filosofía en Español*. Disponible en: <<http://www.filosofia.org/cla/pla/azc02187.htm>>
- POCIÑA, Andrés (1981): "Quintiliano Y el teatro latino".
- RAMOS SMITH, Maya (1994): "El Actor En El Siglo XVIII". México, Escenología. Volumenxxvi
- RICCONON, Antoine (1783): "El arte del teatro". Traducido del francés por Joseph de Resma. Madrid, editado por D. Joaquín de Ibarra.
- RICHARD, Thomas (2005): "Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas". Barcelona, Alba Editorial.
- RUIZ, Borja (2008): "El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las Vanguardias". Bilbao, Artez Blai.
- RÜLICHE-WEILER, Käthe (1982): "La dramaturgia de Brecht". La Habana, Arte y Literatura.
- SÁNCHEZ, José A. (1989): "Dramaturgia de la imagen". Cuenca, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- SAURA, Jorge (2006): "Actores y actuación: antología de textos sobre la interpretación". Madrid, Fundamentos.

- SAURA, Jorge (2007): "Actores y actuación: antología de textos sobre la interpretación". Madrid, Fundamentos.
- SERRANO, Raúl (1996): "Tesis sobre Stanislavski". México, Escenología A.C.
- SHKLOVSKI, Viktor (1975): "El arte como procedimiento, en formalismo y vanguardia, B". Madrid, Comunicación.
- STANISLAVSKI, Constantin (1994): "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia". Traducido del ruso por Salomón Merener. Buenos Aires, Editorial Quetzal.
- STANISLAVSKI, Constantin (1993): "Mi vida en el arte". Traducido del ruso por Salomón Merener. Buenos Aires, Editorial Quetzal.
- STRABERG, Lee (1990): "Un sueño de pasión - El desarrollo del método". Edición a cargo de Evangeline Morphos. Barcelona, Editorial Icaria.
- STRASBERG, John (1998): "Accidentalmente a propósito". Madrid: García Verdugo.
- UBERSEFELD, Anne (1998): "Semiótica teatral". Madrid, Cátedra.
- VAJTÁNGOV, Eugene (1997): "Teoría y práctica teatral". Edición y traducción del ruso por Jorge Saura. Madrid, Publicaciones de la ADE.
- VARGAS, Arístides (2006): "Teatro ausente". Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- VEGA, Felix Lope de (2002): "El arte nuevo de hacer comedias". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>
- VEGA, Felix Lope de (2005): "El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo". Biblioteca digital Ciudad Seva. Disponible en: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/vega1.htm>>